

# LEA

Lingue e letterature  
d'Oriente e d'Occidente

6 -2017





LEA - Lingue e letterature  
d'Oriente e d'Occidente  
6

*Direttore scientifico / General Editor*  
Beatrice Töttössy

*Caporedattore / Journal Manager*  
Arianna Antonielli

FIRENZE UNIVERSITY PRESS  
2017

LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente. -  
n. 6, 2017  
ISSN 1824-484x  
ISBN 978-88-6453-624-8  
DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-6>

Direttore Responsabile: Beatrice Töttössy  
Registrazione al Tribunale di Firenze: N. 5356 del  
23/07/2004  
CC 2017 Firenze UP

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

The products of the Publishing Committee of Biblioteca di Studi di Filologia Moderna: Collana, Riviste e Laboratorio (<<http://www.lils.uni.fi.it/vp-82-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>) are published with financial support from the Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (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 (<[www.fupress.com/bsfm-lea](http://www.fupress.com/bsfm-lea)>).

Si ringraziano Tomaso Kemeny, Pietro De Marchi, Theombogü, Simon West, Azem Shkreli, Ali Podrimja, Visar Zhiti e Jozef Radi per la gentile concessione alla riproduzione delle loro opere in questo numero di *LEA*. Un particolare ringraziamento va a The Henry E. Huntington Library (San Marino, CA) per la concessione alla riproduzione del frontespizio e delle carte tratte dal volume di Jane Sharp (*The Midwives Book. Or the whole Art of Midwifry discovered*, 1671), al Museo nazionale d'arte dell'Estonia per la riproduzione delle opere di Gustav Adolf Hippius e di Carl Timoleon von Neff, e alla Fondazione Universitaria Italo-Albanese "Francesco Solano" (Università della Calabria) per l'autorizzazione a riprodurre le poesie di Martin Camaj. Si ringraziano infine tutti gli Editori per aver autorizzato la pubblicazione dei testi degli Autori nell'originale e in traduzione.

Editing e composizione: Laboratorio editoriale Open Access con A. Antonielli (caporedattore), A. Baldi, S. Grassi, M. Romanelli, D. Salvadori, F. Salvadori (redattori), A. Albino, C. Carcangiu, G. Cocchi, G. Clementi, M. Favilli, J. Tasselli (tirocinanti)

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

2017 Firenze University Press  
Università degli Studi di Firenze  
Firenze University Press  
Via Cittadella 7 - 50144 Firenze, Italy  
<<http://www.fupress.com/>>



*Direttore scientifico / General Editor*

Beatrice Töttössy, Università degli Studi di Firenze

*Caporedattore / Journal Manager*

Arianna Antonielli, Università degli Studi di Firenze

*Comitato scientifico internazionale / International Advisory Board*

Giampiero Bellingeri (Università Ca' Foscari di Venezia), Enza Biagini (Emeritus, Università di Firenze), Ioana Bot (Babeş-Bolyai University, Romania), Nicholas Brownlees (Università di Firenze), Alessandra Calanchi (Università di Urbino), Martha L. Canfield (Università di Firenze), Francesca Chiusaroli (Università di Macerata), Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari di Venezia), Barbara Cinelli (Università Roma Tre), Mario Domenichelli (Emeritus, Università di Firenze), Roy T. Eriksen (University of Agder, Norway), Romuald Fonkoua (University of Strasbourg, France), Paola Gheri (Università di Salerno), Andrea Gullotta (University of Glasgow, UK), Ulf Peter Hallberg (scrittore e traduttore letterario, Sweden), Luba Jurgenson (Paris-Sorbonne University, France), Serguei A. Kibalnik (St. Petersburg State University, Russian Academy of Sciences, Russia), Michela Landi (Università di Firenze), Beatrice Manetti (Università di Torino), Johanna Monti (Università di Napoli "L'Orientale"), Paolo La Spisa (Università di Firenze), Jesús Munárriz (scrittore, Spain), Valentina Pedone (Università di Firenze), Ülar Ploom (Università di Tallinn, Estonia), Gaetano Prampolini (Università di Firenze), Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Hungary), Alessandra Schininà (Università di Catania), Giovanni Schininà (Università di Catania), Diego Simini (Università del Salento), Rita Svandrlík (Università di Firenze), Angela Tarantino (Sapienza Università di Roma), Christina Viragh (scrittrice e traduttrice letteraria, Switzerland), Martin Zerlang (University of Copenhagen, Denmark), Clas Zilliacus (Emeritus, Åbo Akademi, Finland)

*Comitato editoriale / Editorial Board*

Arianna Antonielli, Elisabetta Bacchereti, Sabrina Ballestracci, Arianna Fiore, Michela Graziani, Ilaria Moschini, Ernestina Pellegrini, Valentina Rossi



## Indice

BEATRICE TÖTTÖSSY, <i>Storicizzare. Dell'individuo (letterario e no) culturalmente concreto</i>	XI
---	----

### SCRITTURE

#### Proposte d'autore

TOMASO KEMENY, <i>Per Alessandro Serpieri</i>	3
ERNESTINA PELLEGRINI, <i>Note di lettura su La carta delle arance e alcuni inediti di Pietro De Marchi</i>	5
PIETRO DE MARCHI, <i>Poesie</i>	15
SARA SVOLACCHIA, <i>Theombogü, il traghettatore di versi</i>	17
THEOMBOGÜ, <i>Poesie</i>	29
SARA SVOLACCHIA, <i>Conversazione con Theombogü</i>	37

#### Situazioni

##### Albania

BENEDETTA BALDI, LEONARDO SAVOIA, <i>Cultura e identità nella lingua albanese</i>	45
FRANCESCO ALTIMARI, <i>I Canti di Milosao di Girolamo De Rada: storia e struttura del poema</i>	79
ALBANA ALIA, <i>Poeti albanesi</i>	99

##### Australia – Italy

##### Edited by Samuele Grassi

SAMUELE GRASSI, <i>Foreword</i>	II I
GIOVANNA CARLONI, BRIAN ZUCCALA, <i>Blending Italian at Monash University through an Italian-Australian Digital Project: An Analysis of Students' Perceptions</i>	115
ELIANA MAESTRI, RITA WILSON, <i>Singing Translators and Mobile Traditions: Cross-cultural Performances of Italian Folk Music in Contemporary Australia</i>	141
ALLISON EDWARDS, HANNAH KORSMEYER, <i>Communication with Self, with Others, and with Futures: Making Artefacts in Design Thinking Workshops</i>	157
SAMUELE GRASSI, <i>'Queer Natures': Feminist Ecocriticism, Performativities, and Ellen van Neerven's "Water"</i>	177
ROBERTA TRAPÈ, <i>Simon West's The Ladder: Space and Its Historical Dimension in Italy and in Australia</i>	193
SIMON WEST, <i>Four Unpublished Poems / Quattro poesie inedite</i> , traduzione di Tomaso Kemeny	213
GAETANO PRAMPOLINI, <i>Recollecting Australian Studies at the University of Florence</i>	219

## STUDI E SAGGI

Itinerari nella *Weltliteratur* + Tra/locando

ROSALIA MANNO, ERNESTINA PELLEGRINI, ANNA SCATTIGNO, <i>Nota introduttiva agli atti del seminario Tra/locando</i>	225
DIEGO SALVADORI, <i>Dove/non dove. Il parco virtuale: una nota esplicativa</i>	227
LUCA BARATTA, <i>"I had once the chance to see when I was performing my office of Midwifery". Paesaggi anatomici nel Midwives Book (1671) di Jane Sharp</i>	231
FRANCESCA DI MEGLIO, <i>Josefina Plà, naufraga aggrappata a un paesaggio</i>	259
VALENTINA FIUME, <i>Radure: la dimensione del nondove nelle opere di María Zambrano e Rina Sara Virgillito</i>	279
TINA MARAUCCI, <i>Sevgili Arsiz Ölüm ovvero l'Istanbul "periferica" di Latife Tekin</i>	295
DIEGO SALVADORI, <i>Mare del corpo, mare della mente. Sylvia Plath e lo spazio acquatico</i>	311

## Miscellanea

ARIANNA ANTONIELLI, <i>"As all men are alike (tho' infinitely various) So all Religions". On the Philosophical and Religious Underpinnings of William Blake's Cosmogony</i>	329
BENEDETTA BRONZINI, <i>Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien. L'immagine di Firenze, tra utopia e reale, degli intellettuali e artisti tedeschi fin de siècle</i>	345
LÁSZLÓ GYAPAY, <i>Experiencing Divinity. János Arany's Interpretation of Dante in 32 Lines</i>	361
CAROLINA IACUCCI, <i>Autobiografia e autobiografismo in Karen Blixen. Una lettura contrastiva di Out of Africa e delle lettere "africane"</i>	383
ANNALISA MARTELLI, <i>The Knight of the Burning Pestle e l'influsso del Chisciotte</i>	411
DANIELE MONTICELLI, <i>Cercando l'Europa. "Traduzioni" dell'Italia nella cultura estone di inizio Novecento</i>	433
DIEGO SALVADORI, <i>Protagonisti inconsapevoli: animali nella letteratura per l'infanzia e per ragazzi</i>	461
LUCIANO ZAMPESE, <i>Cara Kato: lettere dell'attesa e della malattia</i>	483
ELISA ZANCHETTA, <i>L'Aldilà boreale</i>	499

## CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

## Formalismo 3: confronti storiografici

ENZA BIAGINI, <i>Riletture teoriche III</i>	515
PHILIPPE VAN TIEGHEM, <i>Tendances nouvelles en histoire littéraire (Études Françaises, 1930, 1-66) / Nuove tendenze nella storia letteraria, traduzione di Josiane Tourres</i>	534

## Francesco De Sanctis: da un centenario all'altro

SANDRO PIAZZESI, <i>Rileggendo il De Sanctis di Francesco Torraca (1917)</i>	603
FRANCESCO TORRACA, <i>Commemorazione di Francesco De Sanctis.</i> <i>Nel primo centenario della nascita</i> , a cura di Sandro Piazzesi	619
GIUSEPPE PANELLA, <i>De Sanctis: Appunti di estetica. Leopardi, Schopenhauer, Darwin e la letteratura</i>	637
FERNANDA GALLO, <i>Gli Hegeliani di Napoli e il Risorgimento: Bertrando Spaventa e Francesco De Sanctis a confronto (1848-1862)</i>	651
PIETRO GIBELLINI, <i>Il grande assente: il dialetto nella Storia di De Sanctis</i>	669
PAOLO ORVIETO, <i>Il Dante di De Sanctis è ancora attuale?</i>	695

## OSSERVATORIO

### Conferenze/Convegni

AYŞE SARAÇGİL, <i>Desideri ambivalenti. Relazioni tra la Turchia e l'Unione Europea</i>	709
AYŞE SARAÇGİL, <i>I contesti storico-politici del protagonismo femminile turco</i>	719
GIANLUCA VOLPI, <i>1917. Sguardi sulla Rivoluzione russa. Note sul convegno del 17-18 ottobre 2017 tenuto all'Università di Udine</i>	735

### Recensioni

DARIO COLLINI, <i>L'Ermetismo e Firenze. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 27-31 ottobre 2014. Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni, vol. II, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze UP, 2016, pp. 773</i>	747
CAROLINA IACUCCI, <i>Il romanzo postcoloniale tra realismo, corpo e tragedia. A proposito del volume di A. Quayson (ed.), The Cambridge Companion to the Postcolonial Novel, Cambridge, Cambridge UP, 2016, pp. 273</i>	757
SILVIO MELANI, <i>Paul Maas, La critica del testo, traduzione a cura di Giorgio Ziffer, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. XXVIII + 83</i>	767
MARTINA ROMANELLI, <i>Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani, a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze UP, 2017, pp. 740</i>	777
MARTINA ROMANELLI, <i>Christian Genetelli, Storia dell'epistolario leopardiano. Con implicazioni filologiche per i futuri editori, Milano, LED, 2016, pp. 182</i>	787
CONTRIBUTORS	795



## Storicizzare. Dell'individuo (letterario e no) culturalmente concreto

*Beatrice Töttösy*

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

Noi conosciamo solo un'unica scienza, la scienza della storia.

(Marx, Engels 1972, 14)<sup>1</sup>

Se per Marx ideologia ≠ falsa coscienza (più esattamente: <non> indagata in termini gnoseologici), ma: risposta a domande per l'essere causate dall'economia – tutto si svolge come forma evolutiva dell'essere. Eseguibile solo con (*Ideologia tedesca*) una base universale: storia. La cosiddetta dialettica della natura non più parallela (rifiuto in *Storia e coscienza di classe*) alla dialettica della società, ma sua preistoria.  
(Lukács 1983, 220)<sup>2</sup>

*Vivendo storicizziamo, produciamo il passato e il suo senso per il presente. Il lavoro letterario ci parla di questo.*

György Lukács, nel 1915, qualche anno dopo che aveva delineato lo studio storico della letteratura con una triplice ottica storiografica, sociologica ed etica (Lukács 1910), evidentemente come uno dei frutti dell'intensa frequentazione di Max Weber e Georg Simmel, in una recensione al volume *Zur Theorie und Geschichte der Historiographie* in cui Benedetto Croce aveva raccolto propri interventi scritti sulla stampa italiana nel 1912-1913, ha posto la questione del rapporto tra studi storici e sociologia, scienza allora notoriamente di recente affermazione. Le fondamenta epistemologiche dello studio storico, scrive Lukács, per preservare e sviluppare il carattere empirico

<sup>1</sup> Orig. in Marx, Engels 1978 [1932], 18: "Wir kennen nur eine einzige Wissenschaft, die Wissenschaft der Geschichte".

<sup>2</sup> La citazione è tratta da appunti autobiografici scritti a mano che, parzialmente, sono apparsi nel 1981 su *Új Symposium*, rivista di lingua ungherese della ex Jugoslavia. Nell'edizione ungherese dell'intervista (Lukács 1989 [1981-1982]) tali appunti sono assenti. La traduzione italiana è stata condotta a partire dalla versione tedesca (Lukács 1981).

di questa tipologia di studi, richiedono una critica d'impronta sociologica. Nel contesto dell'interpretazione crociana della contemporaneità e della vitalità storica, spiega ancora Lukács, la sociologia fungerebbe da garanzia per l'analisi empirica della realtà e della formazione dei valori, analisi che senza il momento sociologico per Lukács correrebbe il rischio di ipostatizzare le *condizioni di possibilità* in cause in atto.

Del progrediente e sempre più chiaramente delineato punto di vista lukacciano – quello dello studio delle condizioni di possibilità dell'individuo culturalmente concreto – ho segnalato un minimo ma significativo riscontro nell'epigrafe che rimanda ai suoi schizzi autobiografici del 1971, anno della scomparsa e che, seppur in forma eccessivamente compatta (dove l'eccesso di sintesi risente degli iati semantici tipici della lingua ungherese, lingua "naturalmente opaca" nel modo in cui produce il senso) qui interessa molto: fa luce forte sulla necessità di separare indagine gnoseologica e analisi della forma evolutiva dell'essere, riconoscendo come azione conoscitiva predominante quest'ultima, da condurre in prospettiva storica, vale a dire, storica in termini universali. L'ideologia viene da Lukács 'dissequestrata' dalla antica e rigida cerchia della gnoseologia (e della falsa coscienza) e viene aperta al *habitat* dell'ontologia dell'essere sociale e individuale, trasformandosi, mi sembra, da "notion bien embarrassante" (così la definisce Dominique Maingueneau, citato da Enza Biagini in un suo recente saggio molto illuminante; 2014, 48) in categoria con funzione veicolare del senso infine ontologico che si manifesta come storicità dell'essere e come coscienza storica.

Enza Biagini, nel suo studio su "La storia 'nella' letteratura e la letteratura nella 'storia'" (2014) ripercorre un itinerario concettuale particolarmente efficace. Tra l'altro, induce a comprendere perché approccio teorico e storico non conviene che vengano contrapposti (alla maniera di Wellek), perché e come le "regole dell'arte" di Bourdieu ci possono relegare in un circolo ermeneutico d'impianto sociologico in ultima analisi improduttivo (giacché finisce per ipostatizzare lo studio empirico riducendo la realtà del romanzo analizzato in "una cartografia delle forze in campo", ivi, 45); introduce nella pratica storicistica di Walter Binni (teso a superare, per usare il suo stesso termine, la crociana "solitudine astorica") e, passando per la caratterizzazione del neostoricismo nordamericano, conduce ad esaminare le vie per studiare e praticare il "discorso costitutivo" della letteratura (e non solo).

È il dialogo di Enza Biagini con Dominique Maingueneau, in particolare con lo studio di quest'ultimo su *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation* (2004) che mi permette di portare all'attenzione la questione che maggiormente mi sembra rappresenti le condizioni di possibilità della letteratura e della letterarietà oggi (compresa quella espressa in *LEA 6-2017*).

Traggo dallo studio di Enza Biagini un passo di Dominique Maingueneau, che illustra la necessità di negoziare la collocazione del discorso prodotto (quindi dell'opera) e le condizioni della ricerca di tale collocazione:



Chi si enuncia dall'interno di un discorso costitutivo non può situarsi né fuori né dentro alla società: è destinato ad alimentare la propria opera mediante il carattere problematico della propria appartenenza alla società. La sua enunciazione si costituisce mediante l'impossibilità stessa di assegnarsi un vero e proprio "posto". Localizzazione paradossale, che non è assenza di luogo, ma una difficile negoziazione tra luogo e non luogo, una localizzazione parassitaria che vive nell'impossibilità stessa di stabilizzarsi. Senza localizzazione, non c'è alcuna istituzione che permetta di legittimare e di gestire la produzione e il consumo delle opere, ma senza de-localizzazione, non sussiste alcuna costitutività. (2004, 52)

Il punto è che la cultura di oggi – di fronte al dato storico, universale, per cui la collocazione globale *in potenza* è divenuta esigenza oggettiva di tutti, di istituzioni, gruppi, individui – induce, tutti, all'impegno nella produzione di discorsi costitutivi, in altre parole, nella *auto-narrativizzazione* ('auto-letterarizzazione') e all'accettazione della condizione di *paratopia* del propria 'lingua-esistenza' e quindi della propria identità culturale. Avviene così che le masse con cui Jean-Paul Sartre, insieme a "L'Artiste et sa conscience", ha tentato di negoziare *una* lingua comune (invano, perché "le masse lottano *anche* per l'uomo, ma alla cieca, correndo continuamente il rischio di perdersi", 1964 [1950], 22)<sup>3</sup>, oggi si presentano come 'folla storica', con un elementare bisogno (conscio o no, qui non importa) di storicizzare la propria esistenza individuale e collettiva. Fine della storia della (crociana) "solitudine astorica"?

Nel 2016 Dominique Maingueneau, in un colloquio con David Martens, è stato interpellato circa l'estensione (naturale o indotta dalle circostanze) della produzione di discorsi costitutivi al di là dell'istituzione letteraria, filosofica, religiosa e scientifica, ovvero al di là delle varie forme della creatività intellettuale. Martens, pur tenendo conto che Maingueneau in linea di massima riserva il fenomeno dei discorsi costitutivi e della *paratopia* – del carattere non stabile dell'*appartenenza* – alla condizione e al prodotto del processo creativo, gli domanda in cosa consista tale eventuale esclusività. E precisa il punto:

Ne peut-on imaginer des locuteurs fonder leur énonciation sur une paratopie sans pour autant que leur discours ne relève d'un des discours constituants [...] (science, religion, philosophie et littérature), qu'il s'agisse d'autres discours institutionnalisés ou encore *dans le cadre d'une conversation privée* (je pourrais parfaitement me présenter comme quelqu'un qui ne serait pas de mon temps et qui s'exprimerait dans une langue qui n'est pas la mienne, sans pour autant être écrivain ou philosophe)? Quelle est [...] la spécificité des discours constituants à cet égard? (Martins 2016, fabula.org, s.p., corsivo mio)

<sup>3</sup> Orig. Sartre 1995 [1950], 430: "[...] *aussi* pour l'homme, mais à l'aveuglette, parce qu'elles courent le risque constant de se perdre [...]".

Maingueneau risponde:

Le sentiment de ne pas appartenir à un lieu est quelque chose de très répandu, bien au-delà des discours constitutants; et cela peut même conditionner l'ensemble du comportement d'un individu. C'est d'ailleurs de plus en plus fréquent dans le monde contemporain où les cadres sociaux à travers lesquels se définissaient traditionnellement les individus deviennent de plus en plus problématiques. Mais pour moi cela n'est qu'une *paratopie potentielle*, sur laquelle pourront éventuellement s'appuyer des créateurs. Tous les exilés ou nomades ne deviennent pas des créateurs. Je réserve le concept de paratopie aux discours où il y a un processus de création dont la paratopie est à la fois la condition et le produit, où l'énonciation passe par un certain nombre d'"embrayeurs" disséminés dans l'œuvre. Il me semble de toute façon nécessaire de *distinguer les problèmes d'appartenance vécue et la paratopie*, qui résulte d'un ajustement très complexe entre un individu, les ressources qu'offre la langue, les contraintes sociales et celles du champ discursif. *La paratopie contribue à façonner son créateur alors que le sentiment de non-appartenance ne le fait pas.* (*Ibidem*; corsivi miei)

La distinzione, sottile, di Maingueneau è senz'altro corretta e rientra nel quadro concettuale delineato da Enza Biagini in relazione al rapporto tra storia e letteratura. È la questione del costituirsi del discorso-identità dell'individuo quotidiano, nelle condizioni della Storia, oggi compiutamente e contestualmente universale e singolare nell'asse sia spaziale che temporale, che giustifica la domanda di Martens.

Altre spinte nella stessa direzione si notano nei molti studi e proponimenti di analisi, tra cui le più recenti riflessioni di Massimo Recalcati *Contro il sacrificio* (2017) e di Arrigo Stara sulle rappresentazioni letterarie dell'*attesa* (2016), riflessioni che rafforzano l'ipotesi del bisogno di teoria della storicizzazione come momento costitutivo della cultura dell'individuo creativo e no, in ogni caso *impegnato* nel condurre quotidianamente, con sistematicità e con ampiezza 'storico-universale', la narrativizzazione della propria lingua-esistenza.

#### Riferimenti bibliografici

- Biagini Enza (2014), "La storia 'nella letteratura' e la letteratura nella storia", in Enza Biagini, Lanfranco Binni, Fausto Curi *et al.*, *Lo storicismo critico di Walter Binni. Atti dell'incontro di studio "Walter Binni e lo storicismo"*. Università di Perugia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Palazzo Manzoni, 20-21 novembre 2013, Firenze, Il Ponte, 31-67.
- Biagini Enza, Binni Lanfranco, Curi Fausto *et al.* (2014), *Lo storicismo critico di Walter Binni. Atti dell'incontro di studio "Walter Binni e lo storicismo"*. Università di Perugia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Palazzo Manzoni, 20-21 novembre 2013, Firenze, Il Ponte.
- Bertoni Federico, Meneghelli Donata, a cura di (2014), *Letteratura e Storia, Storia e Letteratura, Transpostcross*, 4.1, <<http://www.transpostcross.it/>> (12/2017).
- Bompiani Ginevra (1988), *L'attesa*, Milano, Feltrinelli.

- Ceserani Remo (2013), “Nuove storie letterarie sovranazionali sulla scena mondiale”, *Between* 3, 6, s.p., doi: <<http://dx.doi.org/10.13125/2039-6597/1045>> (versione ridotta dell'articolo apparso in *Fictions*, 12 (2013), pp. 13-28).
- Croce Benedetto (1915), *Zur Theorie und Geschichte der Historiographie*, aus dem Italienischen übersetzt von Enrico Pizzo, Tübingen, J.C.B. Mohr.
- Lukács György [Georg] (1915), “Benedetto Croce, *Zur Theorie und Geschichte der Historiographie*” (recensione), *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, 1915, 39, 878-885.
- (1981), *Gelebtes Denken. Eine Autobiographie im Dialog*, aus dem Ungarischen von H.H. Paetzke, red. István Eörsi, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- (1977 [1910]), “Megjegyzések az irodalomtörténet elméletéhez (Osservazioni alla teoria della storia letteraria)”, in Id., *Ifjúkori művek 1902-1918* (Opere giovanili), Budapest, Magvető, 385-421.
- (1983), *Pensiero vissuto. Autobiografia in forma di dialogo*, a cura di Alberto Scarponi, Roma, Editori Riuniti.
- (1989 [1981-1982]) *Megélt gondolkodás. Életrajz magnószalagon* (Pensiero vissuto. Autobiografia su nastri), intervista registrata da István Eörsi e Erzsébet Vezér, trascrizione e edizione a cura di István Eörsi, Budapest, Magvető.
- Martens David (2016), “Paratopie et discours littéraire. Entretien avec Dominique Maingueneau”, *fabula.org*, 23-10-2016, <[https://www.fabula.org/atelier.php?Paratopie\\_et\\_discours#\\_ftnref3](https://www.fabula.org/atelier.php?Paratopie_et_discours#_ftnref3)> (12/2017).
- Marx Karl, Engels Friedrich (1978 [1932]), “Die deutsche Ideologie”, in Idd., *Werke, vol. 3*, Berlin, Dietz Verlag, 9-530. (Online: <<https://marx-wirklich-studieren.net/>> 12/2017). Trad. e cura di Fausto Codino (1972 [1967]), “L'ideologia tedesca”, in Idd., *Opere V. 1845-1846*, Roma, Editori Riuniti, 7-574.
- Maingueneau Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin.
- Orlando Francesco (2017), *Il Soprannaturale letterario*, Torino, Einaudi.
- Piga Emanuela (2014), “Dalla storia alla letteratura: Il ritorno del sommerso nel campo di battaglia del testo letterario”, in Federico Bertoni, Donata Meneghelli, a cura di, *Letteratura e Storia, Storia e Letteratura, Transpostcross*, 4.1., sp., <[http://www.transpostcross.it/index.php?option=com\\_content&view=article&id=106:dalla-storia-alla-letteratura&catid=11:saggi&Itemid=10](http://www.transpostcross.it/index.php?option=com_content&view=article&id=106:dalla-storia-alla-letteratura&catid=11:saggi&Itemid=10)> (12/2017).
- Pucherová Dobrota, Gáfrík Róbert, eds, (2105) *Postcolonial Europe? Essays on Post-Communist Literatures and Cultures*, Leiden-Boston, Brill-Rodopi.
- Recalcati Massimo (2017), *Contro il sacrificio. Al di là del fantasma sacrificale*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- Sartre Jean-Paul, “L'Artiste et sa conscience” [Préface à *L'Artiste et sa conscience* de René Leibowitz, Éd. de l'Arche, Paris, 1950], in Id., *Situations, IV*, Gallimard, Paris 1964, 17-37. Trad.it. di Luisa Arano-Cogliati et al. (1995), “La coscienza dell'artista”, in *Che cos'è la letteratura?*, Il Saggiatore, Milano, 428-442.
- Stara Arrigo (2016), “Non resta che aspettare'. L'attesa nella letteratura del Novecento”, in Elisabetta Abignente, Emanuele Canzaniello (a cura di), *Le attese. Opificio di letteratura reale / 2*, Napoli, Ad Est dell'Equatore. Online (solo l'articolo di Stara), *Le parole e le cose. Letteratura e realtà*, <<http://www.leparoleelecose.it/?p=29262>> (12/2017).

- Zolnai Béla (1943), “[Paul] Van Tieghem világirodalom-története”, in *Széphalom*, 13, 73-75, <<http://acta.bibl.u-szeged.hu/20835/>> (07/2017).
- Westphal Bertrand (2001), “Postmodernismo e letteratura”, in Gian Piero Piretto, Elisabetta Sibilio, F.M. Cataluccio *et al.*, *Mappe della letteratura europea e mediterranea, III. Da Gogol' al Postmoderno*, Milano, Bruno Mondadori, 311-338.

# SCRITTURE

Proposte d'autore



## Per Alessandro Serpieri

*di*  
*Tomaso Kemeny*

Sandro conobbe i segreti del mare,  
le cui profondità lo portarono  
a frequentare con successo  
le possibilità tragiche  
del linguaggio teatrale.  
Somigliando a William Shakespeare  
Alessandro Serpieri con generosità  
lo restituì in italiano alla scrittura  
e alla scena.

Impallidisce la memoria  
per la nostalgia dell'amico e del maestro  
di cultura e di vita: trattava a pari a pari  
allievi, discepoli e colleghi abbagliati  
dal prodigio del suo innalzare alla luce  
le oscurità e le ambiguità del linguaggio  
creativo. Geniale, ma non snob, tifava  
per la sua Fiorentina e per i suoi allievi  
perché riuscissero a tramutarsi in docenti  
e in intellettuali decenti.

Ai suoi figli indicò i sentieri utili  
per non perdersi nella giungla contemporanea.  
In grado di scrostare i ghiacci della morte,  
ora insieme alla sua amata Anna vola  
in forma di farfalla oltre i pergolati del cielo  
in eterno fiore.





## Note di lettura su *La carta delle arance* e alcuni inediti di Pietro De Marchi

*Ernestina Pellegrini*

Università degli Studi di Firenze (<[ernestina.pellegrini@unifi.it](mailto:ernestina.pellegrini@unifi.it)>)

### *Abstract*

A reading of the collection of poems by Pietro De Marchi entitled *La carta delle arance* (published in 2016 by Casagrande), which won the prestigious Keller Prize in Switzerland where the author teaches Italian literature at Zurich University. The analysis is carried out in the context of a study of all the author's poetry, which is characterised by linguistic and cultural hybridity typical of this "Italy outside Italy".

Keywords: *frontier literature, Pietro De Marchi, poetry*

### *1. La carta delle arance*

L'ultima raccolta di poesie di Pietro De Marchi, uscita per l'Editore Casagrande di Bellinzona nel 2016, *La carta delle arance*, ha vinto nello stesso anno il Premio Gottfried Keller, il più importante riconoscimento letterario svizzero. Il libro è parte di una trilogia, perché presso lo stesso editore sono uscite anche le raccolte *Parabole Smorzate* nel 1999, con prefazione di Giorgio Orelli, e *Replica* nel 2006. Sono tre libri strettamente legati in un'unica chiave armonica, per cui nel mio intervento citerò ora dall'uno, ora dall'altro, per mettere in luce fenomeni poetici comuni.

Per noi comparatisti è importante monitorare e valorizzare questa "Italia fuori d'Italia", tenere d'occhio questi scrittori che vivono al crocevia di più culture e di più lingue, ma sarebbe riduttivo presentare questo poeta come un caso interessante di scrittura del dispatrio. Certo, questo c'entra per comprendere la versatilità del suo fare poetico, il suo dis-locare parole, concetti, luoghi, memorie, e spiega la seduzione porosa e permeabile delle forme linguistiche che entrano in interazione forte sulle sue pagine: dall'italiano al tedesco, dal francese all'inglese, dal dialetto veneto o milanese alle lingue che il poeta non sa come il polacco (che pure usa) o alle distorsioni fonetiche di una ostessa gentile dei Balcani che esagera coi dittonghi. C'è una poesia in apertura

della sezione *Quinta*, che si intitola *Lingue in transito*: “Passano le frontiere / insieme alle persone, sono leggere / come l’aria, come il respiro / di chi le parla. Non pagano / né dazio né dogana / e nessuno può chiuderle in gabbia, / gettarci sopra la calce o la sabbia” (De Marchi 2016, 55). Vien da pensare che per Pietro De Marchi non sia questione di plurilinguismo, ma piuttosto all’opposto che queste lingue siano per lui complementari, siano lingue che rimandano a una lingua pura e profonda e generativa, sulla scia di quel mirabile saggio che è *Die Aufgabe des Übersetzers* (1980 [1923]) di Walter Benjamin. C’è anche una poesia che si intitola “L’étranger” che legittima la prospettiva sociologica e comparatistica, una poesia il cui attacco recita: “Essere come una parola senza etimo, / un effetto senza causa apparente, / una pioggia senza nuvole in cielo. // Ci hai messo quasi metà della vita / per imparare che cosa vuol dire / essere uno di fuoriviva, un forestiero. [...]” (De Marchi 2016, 61).

Ma quello che più ci interessa in questi tre bei libri di poesia è altro da questa prospettiva comparatistica, è la natura complessa e attraente della loro macchina poetica, una macchina poetica piena di congegni letterari, di rotelle antiche fatte di citazioni e di epigrafi e di dediche, che invita il lettore a essere colui che Baudelaire metteva alla fine della poesia inaugurale dei suoi *Les Fleurs du mal* (1918 [1857]); un lettore-fratello, un complice di questa strana, forse insana, ma insostituibile avventura che è la scrittura letteraria. Ci vuole un lettore complice come Giorgio Orelli, che fa una lettura lenta della poesia di Pietro De Marchi, nella introduzione tecnica delle *Parabole smorzate*, dove fa brillare, da par suo, “l’arguzia di questo poeta nutrito di ‘roba scelta” (Orelli in De Marchi 1999, 7). A Orelli, del resto, De Marchi ha dedicato studi importanti e ha curato l’edizione di tutte le poesie, tenendo l’orazione funebre (De Marchi 2013a) il giorno del suo funerale, dove c’è un passaggio dedicato alle poesie intitolate *Ragni* (Orelli 2015, 329-330) che la dice lunga sulla affinità fra i due poeti: se per Leopardi Silvia era stata la “cara compagna dell’età mia nova” (De Marchi 2016), i due microscopici “inquinili abusivi del soffitto” (ivi) di casa, a Ravecchia, erano per Giorgio Orelli gli “strani compagni della mia vecchiaia” (ivi), e il loro scendere dall’alto penzolando nel vuoto portava il poeta a riflettere sul “peso d’essere”, sul “mistero dell’esistere” (ivi). Sono poeti consustanziali, questi due. E così, se leggiamo l’introduzione di Orelli alle *Parabole smorzate*, vediamo svolgersi un esame minuto di ogni singolo verso, vediamo brillare le consonanze, le assonanze, le iterazioni, le anafore, le torsioni anagrammatiche, le influenze, le pertinenze fonematiche, l’impulso isofonico-isosemico, eccetera eccetera. Insomma Orelli fa risaltare le forme del lavoro poetico, penetra entro le fibre ultime del linguaggio, e mostra – una fra le tante cose mostrate – come dentro il disegno della poesia di De Marchi permanga produttivo l’attaccamento a Dante. Ma si potrebbe dire anche l’attaccamento a Manzoni e a tanti esponenti della linea lombarda (Sereni, per dirne uno). Potrei sostare a lungo sulla funzione di certe fonti letterarie (spesso dichiarate da De Marchi stesso, come le frecce nei quadri di Paul Klee che portano fuori) e potrei sostare sulla complessa stratigrafia di rimandi che genera alla fine, però, una poesia di disarmante, magica semplicità.

Voglio dire che leggere questo libro fa venire voglia di mettere in campo alcuni strumenti critici per capire come è fatto questo oggetto di lambiccata quanto trasparente, leggerissima, volatile, incendiaria sostanza poetica. Che è sostanza musicale, si sa. Del resto, la musica è una presenza e una metafora portante dell'intero libro. Cos'è la poesia per De Marchi? È come *la carta delle arance*, come si evince per via di metafora dall'ultima splendida poesia che dà il titolo all'intero libro, racchiusa fra due epigrafi, dal Rilke delle *Duineser Elegien* (1923) a Dante del *Paradiso* (XXIII canto), una poesia che evoca, mette in scena il miracolo effimero di un gioco infantile col fuoco, che rivela obliquamente quell'effetto di levitazione, di allontanamento dalla corposità del reale che è la poesia, quando diventa così anche il suo potenziamento, cioè quando diventa lo specchio della povera e meravigliosa, proprio perché povera, condizione umana:

*La carta delle arance*

e con ardente affetto il sole aspetta  
Dante, *Par.*, XXIII 8

Quella carta velina, variopinta,  
fruscante tra le dita  
di chi la distendeva, la stirava con cura,  
specie negli angoli, per innalzare  
sotto i nostri occhi un fragile cilindro,  
una precaria torre e poi incendiarla  
con uno zolfanello, sulla cima;  
e noi che aspettavamo intenti  
di vederlo, quel sole di Sicilia  
stampato sulla carta, sollevarsi  
dal piatto con scrollo leggero  
tramutantesi poi in volo tremulo –

ma più saliva più si consumava,  
e, rimasto un istante sospeso nell'aria,  
ecco un pezzo di sole annerito,  
un frammento di torre in fiamme  
ricadere sul piatto;  
e allora, mentre ancora volteggiavano  
sopra di noi coriandoli di carta strinata,  
anche senza più fame  
chiedevo un'altra arancia da sbucciare,  
imploravo di rifarlo, ripeterlo,  
quel gioco col fuoco. (De Marchi 2016, 99)

Quando il 6 giugno del 2017, in collaborazione con Giuseppina Carmella della Fondazione Il Fiore, abbiamo invitato Pietro De Marchi in Sala Comparetti dell'Università di Firenze, che è una sala piena di storia letteraria,

per presentare *La carta delle arance*, abbiamo coinvolto Stefano Carrai, in duplice veste, come studioso di Letteratura italiana dell'Università di Siena e come poeta di due libri recenti, anche questi di altissima qualità letteraria, *Il tempo che non muore* (2012) e *La traversata del Gobi* (2017), che hanno molti punti di contatto con la poetica di De Marchi: in ambedue c'è il tema base del *tempo che non muore*, appunto, e della memoria, e il dialogo a distanza con la figura e la storia del padre, e il confronto ai ferri corti con la morte.

Pietro De Marchi per me è stato per molti anni solo il compagno di strada di letture meneghelliane, che ora va a far parte della banda briosa degli scrittori-professori che mi piace frequentare e studiare: da Meneghello a Magris. Insegna Letteratura Italiana a Zurigo e in altre università svizzere. C'è una certa diffidenza in Italia – non si sa perché – per la scrittura degli addetti ai lavori. Una volta Magris, di fronte a certe diffidenze, commentò in questo modo:

È come se, a priori, appartenere a questa categoria destasse una certa diffidenza; come se l'essere professore di università dovesse, da una parte, garantire cultura e sapere e, dall'altra, essere un particolare impedimento alla fantasia, alla forza creativa, all'invenzione. Non vedo perché, a priori, un professore universitario debba necessariamente essere più arido, meno fantasioso, insomma meno scrittore di un impiegato, un recluso, un barbiere, un contadino, un drogato, un vescovo, un pugile e così via. [...] qualsiasi cosa io faccia viene in qualche modo recepita come un'attività di germanistica, o magari legata a cose austriache. Anche se facessi una mostra di nudi, si tratterebbe di un'opera sulla Mitteleuropa. (Magris 1994, 188)

Fra le tante note, in senso musicale, di cui è composto il libro *La carta delle arance*, risalta, spicca quella primaria della maestria. Il libro indica apertamente *The Old Masters* (da Auden a Pascoli, da Perec a Pasternak, da Montale a Raboni, dai pittori fiamminghi a Borges, da Meneghello al proprio padre, come se Pietro volesse segnalare la mappa delle proprie genealogie). Un esempio? Lo trovo nelle prose – perché in questo libro ci sono anche delle prose che hanno una funzione distensiva e esplicativa rispetto alle poesie. Una prosa intitolata *Il dottor Živago e altre storie*, dove compare Meneghello e c'è una frase in dialetto: “*El gera un belissimo morto, el gera longo cofà la Culiada*” (De Marchi 2016, 16); e poi si riporta un aneddoto, un dialogo fra la gente che assiste a un funerale – siamo nel secondo paragrafo del capolavoro di Pasternak – è una situazione che ha un risvolto comico. Ecco la citazione:

I passanti facevano largo al corteo, contavano le corone, si segnavano. I curiosi, mescolandosi alla folla, chiedevano: ‘Chi è il morto?’. La risposta era: ‘Živago’. ‘Ah! allora si capisce’. ‘Ma non lui, la moglie’. ‘È lo stesso. Dio l’abbia in gloria. Gran bel funerale’. [...] Ma coglie appieno la comicità dello scambio di battute solo chi sa che ‘Živago’ in russo, significa *un vivo*. Come tante altre cose, anche questa l’ho imparata da mio padre. (De Marchi 2016, 16)

Meneghello commenta: “Quanto letterato era tuo padre?” (*ibidem*). Ecco, abbiamo toccato un tema forte nella poesia di De Marchi: quello della

maestria, dell'imparare. I maestri di letteratura, che portano a intitolare una sezione di *La carta delle arance*, la nona, *Parole d'altri*, una sezione che raccoglie imitazioni e traduzioni, trapianti: dal catalano Narcís Comadira, dal padovano Antonio Daniele, dall'irlandese Patrick Kavanagh. Un lavoro *alla maniera di*, che porta Pietro De Marchi a intitolare un'altra sezione, la quarta, *Parafrasi*, dove si rimanda a una satira di Orazio, quella del liberto che implora gli dei d'essere, lui solo, sottratto alla morte: "Perché tanto, aggiungeva / che cosa gli costava / in fondo, non era una cosa da niente / per loro, un gioco da ragazzi?" (ivi, 51). I maestri, dunque: c'è anche il maestro della scuola guida e quello della scuola di nuoto; quest'ultimo in una poesia che ora vi leggo, perché è deliziosa e mette a fuoco un punto di vista particolare e molto presente, quello del bambino Pietro (e fratelli) che guarda/no, si spaventa/no, gioca/no vestiti da cow boy, prova/no i primi turbamenti amorosi, un punto di vista – questo del bambino – che genera molta *poesia dal basso* e, in noi lettori, perfino divertimento. Dico questo perché con la faccenda dei poeti-professori e dell'impulso isofonico-isosemico di prima, potrei avervi messo qualche sospetto, potrei avervi fuorviato. Siamo di fronte a una poesia leggera (Nabokov diceva che amava i libri che sembrano fatti di sughero, amava la suprema maestria della leggerezza). Ecco una poesia fatta di sughero, leggera come la carta delle arance. Che so, alla maniera di Penna, di Saba, di Caproni e, in certe cose, perfino di Palazzeschi. Ecco *Scuola di nuoto*:

Il bagnino era in là con gli anni  
e certo non aveva seguito  
molti corsi di aggiornamento.

Del tutto empirico, il suo metodo  
consisteva nello sgonfiare  
un po' alla volta il salvagente.

C'era di che diffidare,  
ma quando non ci fu quasi più aria  
nella bicolore ciambella

avevamo imparato  
se non a nuotare  
almeno a stare a galla. (Ivi, 24)

Leggerezza, parabole smorzate (bibliche e sportive), appunto, come la carta incendiata delle arance che sale per l'aria verso il soffitto della cucina, o la carta di riso o la carta su cui il poeta scrive. La carta è un'ossessione. Sublime, insistito materialismo di questa poesia. È la leggerezza anche dei compiti dati dalla maestra elementare Occhipinti, ritrovati su un diario di seconda del 1966 ("Leggere e studiare a memoria le / parole scritte sul quaderno blu, / accendere un fiammifero e osservare / quello che succede", De Marchi 1999, 69). È una poesia costruita – state attenti – in chiave di *diminuendo*, con la clausola in

corsivo “*Eliminare il superfluo, gettare*” (ivi, 47). Questa la regola: sottrarre, smorzare, ridurre all’osso poetico. È la scuola delle *Parabole smorzate*, nella bravura cortese del tennista, il suo smash imprendibile. Scrive Orelli: “Non c’è dubbio: ai piedi degli spalti più fortificati, De Marchi sa come ‘smorzare la palla’, ‘lifterla’, *farla ricadere appena al di là della rete*” (1999, 23). Non è questa – mi chiedo – la formula stilistica che impronta anche il secondo libro, dal titolo emblematico, *Replica* (2006)? Replica, cioè ripetizione, risposta, copia. Metafora forse della scrittura in diminuendo – come si capisce nella sezione *Vaghe ombre*, dove i lettori della mia, nostra generazione (di Pietro De Marchi, Stefano Carrai, Giuseppina Caramella e me) ritrovano cose note, come il Carosello della paleolitica TV, come il barattolo d’estratto di carne Liebig, o certi giocattoli come i trenini di latta e le bambole di celluloido, ma ritrovano anche le notizie allarmanti della diga rotta del Vajont e delle stragi di Stato; e ritrovano le canzonette d’*antan*, come quella cantata dalla nonna di Pietro, mentre traffica con le pentole: “La barchetta in mezzo al mare / è diretta a Santa Fe, / dove va per caricare / mezzo chilo di caffè. // La comanda un capitano / dalla barba rossa e blu, / fuma un sigaro toscano / che proviene dal Perù [...]” (ivi, 51). Qui siamo in *Replica*, il secondo libro di poesia, ma il tema del gioco torna di continuo, torna pure in *La carta delle arance*, come nelle *Tre piccole allegorie*, sul gioco del calcio: “A un ex portiere”; “Allo stesso”; “A un terzino”. Cito tre versi: “[...] via, via dai tiri malandrini, / dalle mischie furibonde, dai falli / volontari, dal gioco incattivito” (De Marchi 2016, 66).

Scorre, nelle vene stilistiche di questo libro di appena cento pagine, quella corda di “sorridente pietas” (Zucco 2016) che caratterizza la voce di un poeta-testimone, che raccoglie storie, parole, gesti di gente anonima, ritmi di vita che pulsa di vita che sfida la morte. Perché la morte non apre retromondi, ma rimanda indietro, al qui. La parola chiave di questa poesia che dice sì al mondo è – ne sono sicura – il *fuori*, l’*outside*. Trionfa il *liber naturalis*, con le erbe, le piante e un vispo bestiario – il ramarro, l’anatra zoppa, l’orbettino – un *liber naturalis* che parafrasa il dolore e la dolcezza di un comune *destino di cenere*. Da qui il titolo. Perché credo che un tema forte, fondante sia proprio il dialogo, lo scambio simbolico, fra la vita e la morte, o meglio fra i vivi e i morti. C’è la morte del padre: mentre i figli gli leggono Montale, nasce l’ipotesi sul suo ultimo sogno, l’illusione di rivivere, di consistere ancora in un momento felice che è stato:

Chissà se in sogno hai rivisto anche tu  
il lento Eufrate fangoso o l’uccello  
sulla grondaia, più snello d’un piccione e col ciuffo  
arruffato dal vento. O magari nel buio

imperfetto dell’ultima notte è ricomparsa  
per te la trota nera di Reading col suo luccichio  
di carbonchio...

[...]

...O forse invece nel chiaro  
della primalba hai sognato di nuovo quel giorno  
felice, e nel sonno, se anche nessuno sentiva,  
di nuovo le hai detto: “Siamo a Sanremo, cara. (De Marchi 2016, 94)

Lungo questo tema si incontra perfino Sanguineti, un poeta lontano dalla piega poetica di De Marchi, che nelle sue *Postkarten* dice che di un uomo se va bene si ricordano dieci frasi. Così un giorno il padre, uscendo per andare a un funerale, nell’ascensore guardandosi allo specchio – le guance più scavate, il profilo più affilato – aveva detto solo: “io vengo come simbolo”. E subito dopo De Marchi commenta: “Non ci voleva meno dell’esperienza di una vita / (e di infinite letture) per arrivare a dire / in modo così elegante una verità tanto straziante” (ivi, 92). C’è, in una poesia che si intitola *Rettifica*, il padre in guerra che fuma e legge Orazio, e c’è un soldato tedesco che fugge, cerca scampo fra i fusti del granturco, grida, poi una raffica, “*fertig*, tutto finito” (ivi, 11-12). Si cerca Malaparte con *Kaputt*, nella biblioteca del padre, ma non c’è perché della guerra lui ormai ne aveva piene le tasche. E poi c’è sempre il padre di Pietro che si fa la barba il primo settembre del 1939, che fu anche il giorno in cui iniziò la Seconda guerra mondiale, e il poeta commenta “bel giorno davvero per diventare uomini” (ivi, 15); e poi, nella stessa prosa che è poesia anche se non è poesia, si ricorda la madre sul letto di agonia mentre racconta di sua zia che diceva “si fa fatica anche a morire”, e poi la madre aggiunge “ma quanto deve durare questa solfa?” (*ibidem*). Sublime *understatement* che c’è dentro questi piccoli libri preziosi insieme a molte altre cose che non ho il tempo qui di sottolineare, ma che mi hanno colpito. Per esempio, si riesce a dire la poesia della vita attraverso i mezzi di trasporto che la inquadrano a differente velocità (il treno, la barca, la macchina, la bicicletta). Ricordo solo un’altra cosa, per finire. Ricordo che nel 2013, di De Marchi, sono usciti dei racconti intitolati *Ritratti levati dall’ombra* (2013b). Allora mi vien da pensare che questo levare dall’ombra, questo mettere in salvo, nella cassaforte della letteratura, frammenti di vita minima, dettagli (come nei quadri dei maestri fiamminghi) sia la matrice, la funzione primaria della scrittura di De Marchi, come si capisce anche dalla poesia dal titolo “Il disincanto e la metrica” con cui voglio chiudere. La poesia ha in epigrafe una citazione di Montale nella traduzione inglese di Harry Thomas: “Now after so many years the other voice doesn’t remember it / and maybe believes I’m dead”. La poesia suona così:

A Heathrow, all’aeroporto,  
per ingannare l’attesa  
leggo un Montale tradotto in inglese,  
e mi ritorna in mente l’altra estate

quando mio padre al telefono ha chiesto  
se era arrivata posta,

ma non cose per lui senza importanza,  
bollette della luce o resoconti della banca.

“Cartoline per caso?”  
Mi dispiace, dicevo, non c’è niente,  
e allora ha pronunciato quella frase

che adesso mi ridico senza sosta  
(“Si vede che mi credono già morto”),  
perfetto endecasillabo di sesta. (Ivi, 41)

## 2. *Quattro poesie inedite*

Quattro poesie inedite di Pietro De Marchi – “L’ignoto di Waterloo”; “Notifiche dopo l’incendio”; “Lezione di scrittura”; “Il faggio di mio padre” – che costituiscono una microscopica raccolta unitaria che ha al centro lo sguardo del poeta naturalista. Anche quando non è il poeta stesso a parlare, come nelle ultime tre, ma è il soldato ignoto ucciso nella battaglia di Waterloo ora esposto come un reperto fossile in una bacheca di chissà quale Museo del mondo, si percepisce sempre la presenza del poeta che osserva e riflette sulla morte e sui resti materialistici di ciò che deperisce e ritorna nel ciclo perenne e vitale della trasformazione: “Anche il paesaggio, lo sai, / va letto in chiave darwiniana”. Si delinea così, poesia dopo poesia, una personale antologia sul tema della morte, un insieme di frammenti di una *Spoon River* che non conosce gerarchie fra gli abitanti dei tre regni (umano, animale e vegetale) dove tutti – il milite ignoto depresso nella vetrina insieme al moschetto e al cucchiaino; i fiori di una terra devastata da un incendio; la legna tagliata e messa a seccare appoggiata al muro della casa che guarda a occidente; il faggio piantato dal padre, che in autunno perde tutte le foglie e sembra che ai suoi piedi “si radunino/ tutte quante le foglie del mondo”; alla sua ombra sedeva un tempo il padre, ora morto, a leggere in pace, quando i suoi libri e l’ombra dell’albero erano tutto ciò di cui aveva bisogno (e qui si chiude il cerchio) – sono accomunati dallo stesso destino. Anche Tommaso Landolfi, in un delirio di ridimensionamento narcisistico e di integrazione naturalistica in una poesia scrive: “Ma forse questa mia morte / Non è cosa egregia e rara, / Non è cosa importante / Più che lo sfiorire nella corte / dei fiori di dicembre, delle giunchiglie bianche” (Landolfi 1972, 198). Ma potrei rimandare anche a Margherita Guidacci di *La sabbia e l’angelo*, una raccolta del 1946 che ha vene trascendenti, quando scrive: “Ogni morte contiene in sé tutta la morte della terra. / Perciò morendo saprai / Il pesce buttato a riva nella notte d’uragano, / E l’arso albero, e la belva atterrata dalla fame, / E il riposo dei popoli distrutti / Sotto le sabbie dei loro regni dimenticati” (Guidacci 1965 [1946], 18).

Con questi quattro testi di struggente filosofia materialistica, De Marchi ci offre un *memento mori* che destituisce, senza piglio polemico, con la



semplice evidenza del *De rerum natura*, ogni orgoglio antropocentrico, ogni volontà, se pur foscolianamente pietosa, di chi vorrebbe salvare la memoria degli uomini: “Considerate invece le ossa ignude / sottratte alla terra che le albergo, / [...] / Morti siamo, vivi fummo / e questo è tutto, proprio tutto / quel che c’è da sapere...”. I fiori, le piante sopravvissute all’incendio, sono invece nominate con precisione botanica: i pini dai tronchi anneriti, le ricche rade, i corbezzoli sparsi, il filare di acacie, la felce aquilina, la rara euforbia, e perfino l’asfodelo, “la pianta calunniata, / il fiore che non trema / al passaggio del fuoco”. Che cosa può essere la scrittura, in questo quadro disegnato da chi si rappresenterebbe con ironia quasi come un contemporaneo Galileo o Darwin? È uno strumento come gli altri dell’Homo faber, come recita la “Lezione di scrittura” dedicata all’amico poeta Fabio Pusterla: “Impara allora anche tu: metti in fila le parole / e ogni frase al suo posto, / come i pezzi di legna / della catasta”.

#### Riferimenti bibliografici

- Baudelaire Charles (1918 [1857], *Les Fleurs du Mal*, in Id., *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, édition critique par F.F. Gautier, Tome I, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Française. Trad. it. di Attilio Bertolucci (2001 [1975]), *I fiori del male*, introduzione di Giovanni Macchia, con una “nota” di Giovanni Raboni, Milano, Garzanti.
- Benjamin Walter (1923 [1980]), “Die Aufgabe des Übersetzters”, in Rolf Tiedemann, Hermann Schweggenhäuser (Hrsgg.), *Gesammelte Schriften*, Bd. IV, t. 1, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 9-21; trad. it. di Renato Solmi (1962), “Il compito del traduttore”, in Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 37-50.
- Carrai Stefano (2012), *Il tempo che non muore*, Novara, Interlinea.
- (2017), *La traversata del Gobi*, Torino, Aragno.
- De Marchi Pietro (1999), *Parabole smorzate*, Bellinzona, Casagrande.
- (2006), *Replica*, Bellinzona, Casagrande.
- (2013a), “Per salutare Giorgio Orelli”, in *Le parole e le cose*, <<http://www.leparoleelecose.it/?p=12814&>> (12/2017)
- (2013b), *Ritratti levati dall’ombra*, Bellinzona, Casagrande.
- (2016), *La carta delle arance*, Bellinzona, Casagrande.
- Landolfi Tommaso (1972), *Viola di morte*, Firenze, Vallecchi.
- Magris Claudio (1994), “A proposito di ‘Danubio’: un’ironica tenace resistenza”, *L’Asino d’oro* 9, 183-196.
- Rilke R.M. (1923), *Duineser Elegien*, Leipzig, Insel. Trad. it. di Michele Ranchetti e Jutta Leskien (2006), *Elegie duinesi*, a cura di Michele Ranchetti, Milano, Feltrinelli, testo tedesco a fronte.
- Orelli Giorgio (2015), *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.
- (1999), “Introduzione”, in Pietro De Marchi, *Parabole smorzate*, Bellinzona, Casagrande, 7-13.
- Zucco Rodolfo (2016), *Pietro De Marchi, La carta delle arance*, <[http://www.edizionicasagrande.com/libri\\_dett.php?id=2626](http://www.edizionicasagrande.com/libri_dett.php?id=2626)> (11/2017).



## Poesie

*Pietro De Marchi*

Università di Zurigo (<[pietro.demarchi@uzh.ch](mailto:pietro.demarchi@uzh.ch)>)

“L'ignoto di Waterloo”

*... Waterloo! morne plaine!*  
V. Hugo

«Posso capire gli sforzi che fanno  
per darmi un nome, uno scampolo  
d'identità. Ma a chi importa davvero  
se il mio corpo fu quello  
d'un soldato di Hannover o quello d'un altro  
come me, anche lui come me  
solo carne mandata al macello?  
Considerate invece le ossa ignude  
sottratte alla terra che le albergò,  
ricomposte con cura e ora esposte  
alla vista di tutti, quasi fossi  
una mummia egizia oppure Ötzi,  
l'uomo dei ghiacci.  
Considerate il cucchiaino di ferro  
che mi servì forse più del moschetto,  
e fra le costole la palla di piombo  
che mi consegnò alla mia sorte.  
Non ricordo più nulla di quel giorno,  
né il lampo dei manipoli né l'onda  
dei cavalli. Sono uno come tanti,  
senza più patria ormai e senza nome.  
Morti siamo, vivi fummo  
e questo è tutto, proprio tutto  
quel che c'è da sapere...»

“Notifiche dopo l'incendio”

Anche il paesaggio, lo sai,  
va letto in chiave darwiniana.  
Sul sentiero che sale a Punta Baffe  
registri tronchi di pini anneriti,  
eriche rade e corbezzoli sparsi;  
più sopra, in cresta, un filare di acacie  
e dappertutto distese di felce aquilina.

Ma scendendo più giù, nelle vallette  
dove non tutto è ridotto in cenere,  
ecco la rara euforbia a doppia ombrella  
e l'asfodelo, la pianta calunniata,  
il fiore che non trema  
al passaggio del fuoco.

“Lezione di scrittura”

a Fabio Pusterla

L'homo faber sa fare le cose:  
taglia i tronchi alla giusta stagione,  
li sfronda e con la stropia  
stringe le fascine,  
poi sfende i ciocchi per ridurli in schiampe  
da sistemare in luogo riparato,  
contro il muro di casa che guarda a occidente  
dove il sole d'estate dura a lungo  
e la legna più verde  
ha il tempo d'asciugare  
mentre la poca resina rimasta sulla scorza  
profuma l'aria di bosco.  
Impara allora anche tu: metti in fila le parole  
e ogni frase al suo posto,  
come i pezzi di legna  
della catasta.

“Il faggio di mio padre”

«Là in fondo, una volta, c'era un pino...»  
In verità era un peccio, cioè un abete rosso,  
ma un giorno dovette farlo abbattere:  
troppo cresciuto, era un pericolo per i vicini.

Piantò allora al suo posto un faggio,  
più discosto dal muro del giardino.  
Ora si erge maestoso e a maggio  
è già così carico di fronde

che più tardi, alla fine dell'autunno,  
sembrerà che ai suoi piedi si radunino  
tutte quante le foglie del mondo.

Veniva qui a leggere, sub tegmine fagi.  
Non aveva bisogno d'altro,  
aveva i suoi libri e l'ombra del faggio.

30 giugno 2017

## Theombogü, il traghettatore di versi

Sara Svolacchia

Università degli Studi di Firenze (<sarasvolacchia@hotmail.it>)

### *Abstract*

Theombogü is a young poet who has only published one collection of poems. This article aims at giving one possible reading of his poetry by proposing three main patterns of analysis. The first one is an ontological reflection on the idea of “nothingness” and the absence of tomorrow, which is the most recurring theme in the author’s work; the second one is the political dimension, mostly expressed by the evocation of some African historical figures; finally, Theombogü’s own conception of poetry as an operation of ferrying verses.

Keywords: *Africa, francophony, French poetry, politics, Theombogü*

È difficile, ma al tempo stesso indispensabile, collocare Theombogü nel contesto dell’attuale poesia camerunense di espressione francese<sup>1</sup>. Come per buona parte della poesia africana contemporanea, due sono le istanze con le quali gli autori camerunensi sembrano doversi misurare: da un lato, i rapporti con la realtà politica del presente; dall’altro, l’eredità della politica del passato, in special modo per quanto riguarda la controversa relazione con la Francia. Una domanda, nient’affatto estranea alla sfera dell’*engagement*, sembra allora porsi alla base di ogni atto scrittoria: scegliere di esprimersi nella lingua d’uso con il rischio che l’opera resti imprigionata nei confini nazionali, oppure privilegiare una lingua veicolare che, oltretutto, si trova ad essere la lingua dell’ex colonizzatore?

Nel corso del tempo, le reazioni dei poeti camerunensi di fronte alla primordiale questione della diglossia (Landi 2016) sono state diverse. Dopo un primo tentativo, risalente ai primi anni Trenta, di far coesistere all’interno dello spazio letterario il francese e il douala – tentativo riconducibile alla pubblicazione della raccolta di fiabe di Isaac Moumé-Etia scritte, per l’appunto, in douala e in francese – durante il periodo coloniale si assistette prevalentemente

<sup>1</sup> In questa sede l’evoluzione della poesia camerunense non potrà che essere abordata in maniera molto sintetica. Per gli approfondimenti si rimanda, dunque, ai testi citati in bibliografia.

a un'opposta tendenza di omologazione ai canoni della poesia dell'*hexagone* (Kayo 1975). Quel che questa sovrapposizione di codici sembrò generare fu un "romanticismo tropicale" (ivi, 201) in cui certi temi stereotipi (come la bellezza del paesaggio o la vita in armonia con la natura) venivano cantati secondo degli schemi presi in prestito dalla cultura dei colonizzatori.

Affinché si arrivi ad una svolta, e alla rinascita di una poesia di accento più autenticamente camerunense, occorrerà attendere la metà degli anni Cinquanta quando, come spiega Patrice Kayo (ivi, 202-203), la letteratura cominciò ad affermarsi come luogo di interrogazione identitaria attraverso una riflessione che passava, soprattutto, attraverso la lingua e l'impegno politico. Non è difficile riconoscere in questa commistione i temi fondanti della *négritude*, movimento sviluppatosi tra gli anni Trenta e Quaranta e animato, tra gli altri, da Aimé Césaire e Léopold Sédar Senghor. Una delle figure di maggior rilievo nell'ambito della poesia camerunense di quegli anni è certamente Elolongué Epanya Yondo, autore di diversi componimenti in lingua douala e attivamente coinvolto, all'interno dell'UPC (Union des Populations du Cameroun), nella lotta per l'emancipazione del Camerun, finalmente ottenuta nel 1960.

È proprio con l'indipendenza che il Camerun vide la nascita dell'importantissima – e purtroppo oggi scomparsa – Association Nationale des Poètes et Écrivains camerounais attorno alla quale iniziarono a radunarsi tanto i giovani poeti emergenti quanto le figure di maggior prestigio della generazione precedente (basti pensare che Louis-Marie Pouka, senza dubbio uno dei poeti camerunensi più noti degli anni Cinquanta, fu presidente dell'associazione fino al 1967). A questo si accompagnò la fioritura di riviste letterarie, tra le quali vanno almeno ricordate *Ozila* e *Le Cameroun littéraire*, entrambe luogo di dibattito culturale oltre che di diffusione di testi. Non ultimo, è proprio in questi anni che iniziarono ad essere pubblicate le prime antologie di poesia camerunense (Kayo 1975), le quali contribuirono al progressivo affermarsi di una poesia africana di espressione francese anche oltreoceano.

Oggi il panorama letterario del Camerun appare certamente meno vivace di allora. Con la scomparsa dell'Association Nationale des Poètes et Écrivains camerounais, anche la diffusione delle riviste letterarie appare rallentata se non, addirittura, inesistente. Le case editrici ancora presenti sul territorio non sembrano essere in grado di incrementare le vendite, cosa che spinge buona parte degli scrittori emergenti a cercare nuove occasioni di pubblicazione fuori dai confini nazionali (Mfaboum 2004): è il caso, come si vedrà, dello stesso Theombogü, la cui unica raccolta poetica è stata data alle stampe per Les Éditions de la Crypte, con sede in Aquitania. Quel che ne consegue è che anche la lingua di predilezione della scrittura, per la quasi totalità degli autori che aspirano ad affermarsi, è il francese. Messi a parte gli evidenti vantaggi di una scelta come questa, le implicazioni ideologiche risultano invece più ambigue e non è raro che delle voci si levino affinché un maggiore spazio venga dato a quella "lingua franca nazionale" che è il *pidgin* (Nganang 2004).

Le istanze politiche risultano quindi ancora di fondamentale importanza nell'andamento culturale: là dove non è la legittimità del governo ad essere messa in discussione (è questo, ad esempio, il caso di Theombogü), qualcuno sembra lamentare, al contrario, un asservimento al partito dominante (ivi).

In questo quadro, Theombogü (nome d'arte di Théophile Mbogué) appare una figura estremamente ibrida nella misura in cui, pur possedendo dei solidi legami con la Francia, si rende artefice di una poesia con radici profondamente africane. Nato nel 1984 a Douala – città portuale del Camerun famosa per i commerci e le industrie – si trasferisce poi in Costa d'Avorio dove attualmente vive e lavora. Se i primi tentativi poetici risalgono soltanto al 2000, da allora la sua attività appare costantemente in crescita, specialmente grazie alla pubblicazione di alcuni inediti all'interno della rivista *Poésie*, diretta da Michel Deguy e a cui collaborano, tra gli altri, Claude Mouchard e Martin Rueff. Senza dimenticare gli *atelier* di scrittura organizzati per i giovani camerunensi provenienti da situazioni familiari disagiate e, a partire dal 2008, la partecipazione al comitato di redazione della rivista *Expressions*. Nel 2010, in occasione del quattordicesimo concorso di *haiku* organizzato dal quotidiano giapponese *Mainichi*, al suo contributo è stata assegnata una menzione speciale. Per questo dossier dedicato ai giovani poeti non ancora consacrati dal grande pubblico, Theombogü ha concesso la pubblicazione di quattro inediti, rispettivamente “L'effilocheur de mots”, “Être là”, “Le chant du silence” e “Croire et connaître”, ai quali si aggiungono altre tre poesie già comparse in *Poésie* che l'autore desiderava fossero tradotte in italiano. Naturalmente, trattandosi di un poeta emergente, la bibliografia critica è scarsa, per non dire del tutto assente: quello che seguirà è, pertanto, una possibile lettura di un'opera che resta ancora aperta.

### 1. *L'oggi senza domani*

*Demain ne viendra jamais* è il grido – certamente doloroso ma non per questo totalmente disperato – che lega assieme i versi della poesia di Theombogü, che così ha intitolato quella che, almeno per il momento, è la sua unica raccolta, pubblicata nel 2014 per Les Editions de la Crypte. Definito da Claude Mouchard come “l'un de ces poètes d'aujourd'hui en Afrique avec lesquels il serait fécond d'entretenir des échanges” (2015, 175; “uno di quei poeti africani contemporanei con i quali sarebbe interessante intrattenere degli scambi”<sup>2</sup>), Theombogü si fa portavoce di una poesia senza illusioni, dominata da un *leitmotiv* che attraversa tutta l'opera e che si pone come un vero e proprio gioco di rimandi tra un componimento e l'altro: l'assenza – o, meglio ancora, l'impossibilità – del domani.

<sup>2</sup> Se non diversamente indicato tutte le traduzioni sono di chi scrive.

L'esistenza descritta tra un verso e l'altro appare imprigionata in un eterno oggi al quale è impossibile sottrarsi: "L'aujourd'hui succède à l'aujourd'hui: / Le bonheur de demain ne viendra jamais" (Theombogü 2014, 46; "All'oggi segue l'oggi: / La felicità di domani non arriverà mai"). Se al domani è legata una qualche forma di speranza, come una remota promessa di felicità, l'oggi appare invece estremamente tetro: "L'aujourd'hui s'assombrir le présent périr" (ivi, 9; "L'oggi incupire il presente perire"); "Je porte à présent / Le fait écrasant d'être existant / La douleur d'être ici" (ivi, 69; "Ora sopporto / Il fatto opprimente di essere esistente / Il dolore di essere qui"). Tutto sembra contribuire al disincanto, alla piena affermazione dell'infelicità. È una dottrina dell'eterno ritorno che si articola nell'esile spazio che dalla notte conduce al giorno e che in questo stesso spazio rimane sospeso indefinitamente: nel leggere i versi di Theombogü, l'impressione è quella di assistere alla profezia del demone nietzschiano della *Gaia Scienza* che, alla permanenza sulla terra, associa l'eterna duplicazione del già vissuto, in un universo che assume la forma di una clessidra costantemente agitata in un senso e poi nell'altro, all'interno della quale l'uomo non è altro che un granello di sabbia che oscilla attraverso due poli perfettamente identici.

Ma se il domani rischia di non arrivare mai, come si può pensare di sopravvivere nell'attimo presente? Sono due le soluzioni che il poeta sembra presentare, ed esse appaiono tanto estreme quanto inconciliabili. Da un lato, la tentazione è quella di abbracciare il nulla, di abbandonarsi alla "nuit infinie" (ivi, 82; "notte infinita") scegliendo il suicidio, paradossalmente definito come "le propre du vivant" (ivi, 32; "la caratteristica dei viventi"). Del nulla nietzschiano, quello di Theombogü presenta lo stesso carattere eminentemente ineluttabile, come si trattasse di una constatazione che l'esperienza stessa del vivere porta con sé. Il silenzio, associato al non-essere, risulta da una profonda riflessione ontologica che chiama in causa i due più importanti concetti della filosofia occidentale, l'immanenza e la trascendenza, entrambe giudicate insufficienti a rendere conto della complessità dell'esistenza:

Il n'y a plus un Tout  
La transcendance est brumeuse  
L'immanence est absurde  
Je dois aller plus loin  
Plus loin que l'infini  
Là où l'éternité s'achève  
Le silence est vainqueur. (Ivi, 81)

Non c'è più un Tutto  
La trascendenza è nebbiosa  
L'immanenza è assurda  
Devo andare più in là  
Più lontano dell'infinito  
Là dove l'eternità giunge al termine  
Il silenzio è vincitore.

Inaspettatamente, questo non-essere evocato a più e più riprese sembra celare sottilmente una fascinazione dal carattere quasi colpevole, come se vi fosse un piacere perverso legato alla contemplazione dell'abisso del nulla:



Il n'y avait que ce rien...	Non c'era altro che questo nulla...
Rien que ce rien...	Nulla se non questo nulla...
Pour me consoler désespérément (Ivi, 56)	Per consolarmi disperatamente

Je m'en irai là-bas au pays de l'oubli	Me ne andrò laggiù al paese dell'oblio
Là-bas au monde de l'inconnu	Laggiù nel mondo dell'ignoto
Où fredonne le silence du néant	Dove canta il silenzio del nulla
Où murmure l'absence de temps	Dove mormora l'assenza del tempo
Où le rien toujours m'attend [...]	Dove il nulla sempre mi attende [...]
Dans ce vide inconnu	In questo vuoto ignoto
Où seul le silence chante	Dove solo il silenzio canta
Et le rien danse. (Ivi, 71)	E il nulla danza.

Il nulla non possiede affatto quel carattere oscuro che ci si aspetterebbe: al contrario, è al canto e al ballo che viene associato, a un *monde inconnu* in cui l'attrazione per l'ignoto ha la meglio su una qualsiasi forma di cautela. È forse proprio da questa attrazione colpevole che nasce quell'intenso conflitto caratterizzante molti dei passi della produzione di Theombögü. La poesia sembra allora porsi come un esercizio di confessione non troppo diverso da quelli di stampo mistico: l'individuo appare in preda ad un combattimento contro le tenebre che cerca disperatamente di vincere ma la cui disfatta sembra data per certa. Tutto lascia pensare che lo sforzo del poeta sia quello di non cedere alla tentazione di diventare un seguace del nulla, tentazione che si fa sempre più forte a partire dalla constatazione che il mondo appare come non-comunicabile, un "univers indicible" (ivi, 77; "un universo indicibile").

Da questa incomunicabilità deriva un ossimoro fondamentale: la poesia è popolata da silenzi, dal "silence du silence", secondo un'espressione che si ritrova tale e quale in moltissimi dei componimenti e che suggerisce una dimensione tragica, luttuosa, alla quale i versi possono accedere solo a metà, generando una sorta di metonimia che ingloba l'intero atto poetico.

Quando non è la morte ad essere agognata come fonte di salvezza, è la soluzione opposta ad essere presa in considerazione: vera e propria presenza imponente nei versi di Theombögü, l'istante, inteso come la possibilità di godere dell'oggi, è spesso considerato come l'alternativa a quell'assenza del domani che ossessiona il poeta. Invece di abbracciare il nulla cosmico, l'individuo appare qui chiamato a pensare l'impossibilità del futuro come la spinta definitiva ad accogliere il presente. Non totalmente rassegnato, ma certamente disincantato, il poeta sembra abbandonare la visione dell'esistenza come prigionia per approdare a una dimensione meno cupa.

Ma l'accesso all'istante presente non significa in nessun caso adesione ad una banale esperienza edonistica, a un *carpe diem* giudicato come "sagesse qui manque d'yeux" (2014, 49; "saggezza a cui mancano gli occhi"). L'unica possi-

bilità di riscatto appare affidata all'amore, concepito soprattutto come un sentimento di compassione nei confronti dell'umanità. È forse dal comune destino di mortali, dalla medesima impossibilità di fare affidamento sull'avvenire che nasce lo sguardo benevolo nei confronti di un'esistenza certo pur sempre tragica, ma il cui peso può essere almeno condiviso. In fondo, quello che si sprigiona dai versi di Theombogü ha l'aspetto di un vero e proprio umanesimo moderno:

Et jouir de la joie	E gioire della gioia
D'être encore en vie	Di essere ancora in vita
Pour être humain	Per essere umano
Et partager cette humanité	E condividere questa umanità
Avec les mal-aimés. ("Être là", <i>infra</i> )	Con coloro che non sono amati.

Non è un caso che all'amore sia associato molto spesso il termine di "carità" da intendersi, però, in un'accezione non necessariamente cristiana, quanto piuttosto nel suo senso etimologico di *charis*, ossia grazia, bellezza. La scoperta – e, soprattutto, il riconoscimento – della sofferenza dell'altro diventano la chiave che permette di riscoprire una certa bellezza del mondo, una condivisione legata alla sorte che accomuna gli esseri viventi. Il dato cruciale è l'esserci, l'essere-nel-mondo, in termini heideggeriani. Indubbiamente il tema del sopravvissuto, da intendersi in questo senso come colui che, pur sconfitto, si rialza dopo la battaglia, si lega a questa condizione di essere-per-la-morte. Come dimostra bene il titolo di una delle poesie presentate in questa sezione, è una vera e propria etica della resistenza quella che il poeta fa trasparire dai versi: "esserci", "esserci malgrado tutto" è il grido disperato dell'uomo che ha combattuto contro le tenebre e che rivela al resto dell'umanità l'esito della battaglia. E il riferimento non è casuale: come in Heidegger, in Theombogü quel che fa scattare il meccanismo di adesione al presente non è altro che la presa di consapevolezza della morte, altro termine adatto a designare quell'assenza del domani di cui si è parlato. L'equazione che lega l'esistenza alla sofferenza non è affatto rinnegata, ma ciò che viene posto in rilievo è l'urgenza di uscire dalla condizione di *homo homini lupus* per giungere invece a una dimensione di solidarietà, a un'ottica caritatevole in cui a dominare è l'esigenza di resistere, quanto più possibile, al dolore ontologico proprio di ogni essere vivente.

## 2. Una poesia engagée?

Non sorprende che, nell'evocazione di questo moderno umanesimo come via di salvezza dell'uomo, un importante spazio di riflessione sia riservato alla sfera politica, là dove questo termine deve però essere letto come intimamente connesso alle problematiche sociali e alla rimeditazione del passato. La voce del poeta si muove in uno spazio estremamente fluido in cui momenti fondanti della

storia africana fanno da sfondo ad un ragionamento dal sapore più marcatamente globale che, ancora una volta, sembra dare voce alla speranza di una coesistenza pacifica tra gli individui. È il caso, ad esempio, della poesia “Le dimanche”, dedicata alla rievocazione del giorno in cui il leader del partito nazionalista centrafricano Barthélemy Boganda trovò la morte in un incidente aereo alla vigilia delle elezioni.

Contrariamente a quanto ci si potrebbe attendere, i versi di Theombogü non si propongono di far luce sulle implicazioni politiche dell'incidente, né di costituire un atto d'accusa polemico in accordo con le numerose voci che, all'epoca, avevano gridato all'attentato (vedi Kalck 1995). Esattamente come per l'evocazione del pessimismo ontologico di cui si è parlato sopra, la meditazione politica appare filtrata dalla pura soggettività di chi scrive, dando luogo ad uno straziante racconto documentaristico dal tono paradossalmente intimista. Totale immedesimazione o abile finzione, la poesia diventa così anello di congiunzione tra l'individuo e il passato, tra le storie e la Storia. Poco importa che il narratore non abbia assistito agli eventi in questione (basti pensare che nel 1959, data della morte di Boganda, l'autore non era nemmeno nato), è comunque attraverso la sua presenza finzionale che l'incidente è descritto al lettore. Non solo il crollo dell'aereo è osservato in prima persona, quel che viene messo in scena è un vero e proprio contatto con il leader politico, una sorta di balzo temporale che trova la sua giustificazione in una dimensione storica concepita come assolutamente manipolabile: “Et tu m'as jeté un regard muet / Qui ne laissait aucune lueur d'espoir (2014, 32; “E tu mi hai lanciato uno sguardo muto / che non lasciava alcun bagliore di speranza”). In questo senso, il processo creativo di Theombogü sembra essere in linea con la tendenza messa in luce da Raphaël Ngwe, per il quale:

La démarche des poètes africains vis-à-vis de leur histoire intègre les théories lévi-straussiennes selon lesquelles l'historiographie, comme toute autre connaissance, n'est pas simplement révélation de ce qui «est vraiment arrivé», mais bien manipulation d'un code qui, appliqué aux faits ou aux documents, peut donner naissance à une certaine intelligibilité. (2016, 238)

L'approccio dei poeti africani nei confronti della loro storia si associa alle teorie di Lévi-Strauss in base alle quali la storiografia, così come qualunque altra forma di conoscenza, non è semplicemente rivelazione di quanto “è realmente accaduto” quanto piuttosto manipolazione di un codice che, applicato ai fatti o ai documenti, può dare luogo a una certa forma di intelligibilità.

Non molto diversamente sono costruite le altre poesie a carattere politico-sociale. Tra quelle qui presentate, un valore particolarmente emblematico possiede “Pour ton anniversaire”, in cui il pretesto di trovare un bel regalo di compleanno (all'amata o, forse, a un destinatario meno specifico) si pone come punto di partenza per una riflessione molto più ampia che interessa la tolleranza religiosa e le nuove forme di totalitarismo. Procedendo attraverso una serie di ossimori, la poesia mette implicitamente a confronto le due facce

di un medesimo universo: quello capitalista. Pertanto, se da un lato sono evocati, mediante il riferimento alle rose, agli anelli, alla collana di perle, i doni che tradizionalmente potrebbero essere offerti all'amata, dall'altro viene svelato il lato oscuro che questo stesso universo tenta invano di nascondere: fabbriche d'armi, campi per rifugiati, droni, kalashnikov...

Sebbene le poesie si guardino bene dal puntare il dito contro un presunto colpevole delle atrocità che travolgono il mondo, va però notato come il contrasto tra le diverse fedi risulti essere un soggetto interrogato con particolare insistenza: leggendo i versi di Theombogü, si ha l'impressione che la causa del male in cui le società contemporanee appaiono affogare sia riconducibile in gran parte all'integralismo religioso, colto dal poeta in tutte le sue forme attraverso la creazione di un immaginario piuttosto crudo: "Du sang frais / Répandu çà et là / Sur ces murs vêtus de blanc" (Theombogü 2015a, 180; "Sangue fresco / Sparso qua e là / Su questi muri vestiti di bianco"). Nonostante questo, nel quadro che si è finora delineato appare difficile parlare di poesia *engagée*, men che mai in un'accezione sartriana che metterebbe alla luce una forma di responsabilità civile e di coerenza storica. Là dove vi è aderenza ai fatti, manca del tutto la volontà di presentare gli eventi in maniera realistica; l'obiettivo principale dell'autore non appare per nulla quello di esortare al cambiamento quanto, se mai, di attirare l'attenzione su dei problemi che sono, e resteranno, tali.

I temi chiamati in causa sono di diversa natura: la crisi migratoria, affrontata attraverso un'ode al Mediterraneo, "une goule" (ivi, 183; "un demone") che salva tanto quanto uccide chiunque provi a percorrerlo in barca ("Mediterranée"); l'esistenza vagabonda di chi è senza dimora ("La vie sous les ponts"); le guerre civili che logorano il Paese ("Écrasement"). Nonostante ciò, però, il pessimismo non si tramuta quasi mai in un'esortazione all'azione e, le rare volte in cui questo avviene, è sempre attraverso la riaffermazione della lezione del passato, come a proposito del rinnovo del mandato dell'attuale presidente camerunense Paul Biya, ormai in carica da oltre un trentennio, e di cui in "Les Treize heures" l'autore ricorda "que c'est par un coup d'État / qu'il fut admis à ce fauteuil-là (2014, 53; "che è attraverso un colpo di stato / che gli venne concessa quella poltrona"). Qui non si è in presenza di un atto di accusa: la visione del poeta appare permeata piuttosto da uno stoicismo che sembra incitare ancora una volta alla sopravvivenza, alla necessità di resistere, piuttosto che non ad una rivoluzione che resta totalmente irraggiungibile. Il cambiamento è certamente evocato, persino desiderato ma, non diversamente dalla riflessione sulla condizione dell'uomo, l'orizzonte della sfera politico-sociale appare fermo all'oggi, senza che alcuna prospettiva di futuro sia realmente ipotizzabile.

### 3. *Traghetture versi*

Malgrado l'innegabile carica sovversiva dei concetti che fino ad ora si è cercato di delineare, i versi di Theombogü hanno tutta l'apparenza di quelli della poesia francese "tradizionale". Titoli in evidenza, strofe ben marcate e

simmetriche, a capo regolari che fanno sempre cominciare il verso con la maiuscola: a prima vista il lettore è rassicurato da un'impostazione classica, lontana dalle sperimentazioni del ventesimo o del ventunesimo secolo. Ma ecco che un'altra occhiata alla pagina, una lettura ad alta voce, bastano per contraddire la prima impressione: i versi, in apparenza così ordinati, non rispettano le regole ritmiche, la sillabazione è del tutto assente, come pure le ordinate alternanze rimiche. Per giunta, alcune porzioni di testo sono ripetute da un componimento all'altro in maniera identica o con delle sottili variazioni che non cercano di mascherare la ripresa.

Come leggere, allora, la poesia di TheombogÛ? Forse, tentando di risalire a coloro ai quali i versi sono indirizzati. Se l'Io di prima persona è spesso convocato nel testo, il pronome che è certamente più frequente è il "tu", un tu nient'affatto assimilabile ad un'entità specifica, quanto piuttosto riconducibile ad un ascoltatore a cui il poeta si rivolge con gentilezza. Non è un caso che, in molte delle poesie in cui l'argomento centrale è quello – già osservato – dell'assenza del domani, uno dei versi ricorrenti sia proprio "vois-tu", espressione francese dal sapore colloquiale e che è possibile tradurre con "vedi?", "capisci?". Che questo "tu" sia un bambino a cui l'amarezza dell'esistenza viene spiegata in maniera non edulcorata, oppure un pari di cui si cercano la complicità e il sostegno, l'impressione è quella di un'oralità mimata che coinvolge il lettore, facendolo diventare il destinatario implicito della conversazione.

Tra le poesie scelte che riportiamo, quella che rende meglio l'idea di questo dialogo stabilito dal poeta è senza dubbio "Croire et connaître" (*infra*), in cui il tono di chi parla sembra essere quasi rassegnato, sfinito dal tentativo di trovare un senso alle guerre di religione. Il destinatario è invitato a toccare con mano il dramma: "Viens ici / dans les places publiques" (*infra*; "Vieni qui / nelle piazze pubbliche"). In maniera piuttosto diretta, è il lettore stesso ad essere coinvolto nello spazio del testo attraverso una serie di domande che si fanno sempre più incalzanti, quasi si sollecitasse una vera risposta: "Cela ne te dit rien?" (*infra*; "Non ti dice niente?") "Que vois-tu?" (*infra*; "Che cosa vedi?"), "Ici des vies ont existé / Où sont-elles parties?" (*infra*; "Qui sono esistite delle vite / Dove sono andate a finire?"), "Me crois-tu maintenant?" (*infra*; "Mi credi ora?"). Tutto sembra suggerire che il destinatario dei versi non sia riconducibile ad altri che a un lettore – per così dire – comune, un lettore che non è scelto per la capacità di discernere i riferimenti colti (che, vale la pena di ricordarlo, sono comunque presenti), ma per la spinta a mettersi in ascolto<sup>3</sup>.

Come suggerisce bene "Le petit passeur de poèmes" (*infra*; "Il piccolo traghettatore di poesie"), lo scrittore è ben lontano dal conferirsi un'aura di prestigio, dall'attribuirsi una qualunque forma di genio romanticamente

<sup>3</sup>A titolo emblematico si noterà la ripresa di "Liberté" di Paul Eluard (1942) nella poesia "Si tu n'es plus là".

inteso. L'immagine del traghettatore si rivela in questo senso doppiamente interessante: da un lato, essa rinvia all'atto di trasportare qualcuno – qualcuno che lo richiama, che sia desideroso di intraprendere il viaggio – da una riva all'altra, dalla sfera del reale a quella del linguaggio poetico; in secondo luogo, il poeta appare dotato di una funzione che potremmo definire “ausiliaria”, come se, in fondo, il suo compito fosse principalmente quello di agevolare il percorso del lettore attraverso un processo di natura quasi maieutica che ben si coniuga con la già menzionata urgenza di entrare in un'ottica di carità universale. Così si spiega perché, per Theombogü, il “tu” a cui gran parte delle poesie sono indirizzate appartiene alla sfera dei “non-poètes” (2014, 22; non-poeti): l'intento programmatico che “Le petit passeur de poèmes” enuncia con chiarezza è proprio quello di creare un'anti-poesia che non si conformi alle regole classiche, che non abbia “aucune césure / Aucune dièrèse / Aucune synèrèse / Aucun hémistiche” (*infra*; “cesura / Né dieresi / Né sineresi / Né emistichio”), diventando perciò “diaprée et libre / Comme l'onde allègre des mers” (*ibidem*; “cangiante e libera / come l'onda allegra dei mari”).

“Non, je n'écris pas en vers. Mais j'use de la ligne. Ce qui n'est pas du tout la même chose” (“No, non scrivo in versi. Ma uso l'accapo. Che non è affatto la stessa cosa”), dichiarava Henri Meschonnic in un'intervista (2002-2003, 124): queste parole sembrano adattarsi perfettamente alla poesia di Theombogü, nella quale ciò che informa realmente i versi è un ritmo interno che non dipende necessariamente dalle rime canoniche quanto, piuttosto, dalle assonanze, dalle allitterazioni o, ancora e più in generale, dai giochi che interessano il piano del significante. Per citare ancora Meschonnic, “nous sommes tous des rimes vivantes / qui cherchent à finir leur phrase” (2001, 34; “siamo tutti delle rime viventi / che cercano di finire la propria frase”) e questo diventa possibile soltanto attraverso quell'indispensabile rapporto con l'altro che il poeta ricerca incessantemente. È pertanto una musicalità che non passa inosservata alla lettura quella che si sprigiona dai testi: sono le percussioni, i ritmi africani ad essere ricreati attraverso un uso sapiente delle parole che imita il martellare, il tambureggiare anaforico:

Il a vu...  
L'horreur la terreur la frayeur  
Le rêveur dans son rêve sans trêve  
A vu...  
Il a vu...  
De ses deux yeux assoiffés étonnés  
De ses deux yeux apeurés affolés  
De ses deux yeux affligés déchirés  
Il a vu... (Theombogü 2014, 9)

Ha visto...  
L'orrore il terrore il timore  
Il sognatore nel suo sogno senza tregua  
Ha visto...  
Lui ha visto...  
Con gli occhi assetati impressionati  
Con gli occhi intimoriti smarriti  
Con gli occhi afflitti sconfitti  
Ha visto...

Anche se appare difficile trovare degli elementi comuni in una produzione poetica che, non fosse altro che per l'estensione del territorio preso in considerazione, resta necessariamente variegata, è però interessante notare come, secondo Pascal Assoa N'guessan, sia proprio il ritmo la discriminante fondamentale tra la poesia africana di espressione francese e quella che invece proviene dall'*hexagone*: “La poésie noire est caractérisée par le rythme [...] par un rythme authentique, celui du tambour, pas celui *mendié* de l'alexandrin” (2016, 28; “La poesia nera è caratterizzata dal ritmo [...] da un ritmo autentico, quello del tamburo, non quello *elemosinato* dell'alessandrino”). Nonostante si tratti di un'affermazione estremamente audace e, per certi versi, discutibile, sta di fatto che alcuni elementi, quali il gusto per la ripetizione di interi versi (a mo' di ritornello, come nelle canzoni popolari) o l'adesione a una metrica che imita marcatamente l'oralità, possano effettivamente essere ascritti alla tradizione poetica africana, come dimostra bene l'antologia curata da Emanuele Locha Mateso, che si apre proprio con una ricognizione degli antichi poemi guerrieri e “magici”, dotati, per l'appunto, di una “surdétermination du signifiant” (1987, 10; “sovradeterminazione del significante”) rispetto al significato che intendono veicolare.

Alla messa in rilievo di questa dimensione musicale contribuisce anche l'uso importante che l'autore fa dei cosiddetti *realia*, che concorrono a creare delle sonorità inedite rispetto a quelle della produzione poetica più strettamente continentale (Bekri 2016). Un esempio per tutti sono le sfumature connotative legate al *tam tam*, un tipico strumento africano a percussione, simile a un tamburo, la cui importanza nell'ambito della letteratura africana ha portato alla creazione dell'espressione “*poésie des tambours*” (poesia dei tamburi) per indicare la stretta relazione che intercorre tra alcune produzioni in versi e il suono da essi generato (vedi, in particolare, Amoa Urbain 2002). Tradizionalmente associato ai ritmi di festa e alla danza, nella poesia di Theombogü il *tam tam* diviene invece simbolo inconfutabile del lutto: l'assenza di suonatori è sufficiente ad indicare, da sola, uno stato di emergenza, la guerra, l'invasione del nemico. “Il n'y a plus une ombre qui marche / ni un tam tam / qui parle / tout est nuit” (“La terreur sans visage”, Theombogü 2015a, 179; “Non c'è più ombra che cammini / né un tam tam / che parli / tutto è notte”) o, ancora, “Les tams tams de joie ont été brisés / Les joueurs et les danseuses se sont tus” (2014, 46; “I tam tam di gioia sono stati spezzati / I suonatori e le danzatrici sono rimasti in silenzio”). Questo rovesciamento connotativo legato al *tam tam* si estende anche ad altri strumenti musicali appartenenti alla cultura africana, quali il *djembe*, la *kora* o il *balafon*: non più metonimicamente utilizzati come manifestazione di gioia, essi si pongono, viceversa, come segno della fine del tempo di festa. Espressione di un'Africa ormai lontana e perduta, i canti assumono quindi una dimensione del tutto malinconica, la cui contropartita teorica va cercata proprio nell'annuncio dell'assenza del domani di cui si è parlato precedentemente.

Accanto ai *realia* che rimandano alla tradizione africana, si trova un'altra serie di riferimenti specifici dai tratti più ermetici: disseminate in moltissimi componimenti, le allusioni alle antiche divinità egizie risaltano in maniera emblematica nell'inedito "Le chant du silence" (*infra*), in cui sono evocati, uno dopo l'altro, Osiride, Seth, Iside e Horus. In questo caso, l'operazione di "traghetramento" a cui il lettore è sottoposto è ancora più impegnativa poiché il salto che si richiede di compiere è notevole, e questo tanto da un punto di vista storico che culturale. A differenza di una buona parte della poesia occidentale (non soltanto francese), le divinità antiche non sono qui chiamate in causa in veste di muse, quanto piuttosto colte nel loro valore simbolico. È solo così che gli accostamenti arditi del poeta risultano dotati di una ragion d'essere: "Comme le père d'Horus / Je n'ai ni blindé ni drone" (*ibidem*; "Come il padre di Horus / Non ho carri armati né droni"). Private della loro aura sacrale, i nomi delle divinità non appaiono altro che come significanti tra altri significanti.

Attraverso l'uso di questi *realia*, quel che si viene a creare è, quindi, un linguaggio *interno* al linguaggio, una rete di metafore che, soltanto una volta decifrate, danno luogo a dei significati in grado di fornire una chiave di lettura per la totalità dell'opera. Ed è proprio questo meccanismo che contribuisce a generare un lessico specifico del poeta, un lessico che diventa pian piano familiare per chi legge, per quel "tu" a cui, in fondo, tutti i versi di Theombogü sono indirizzati.



## Poesie

### *Theombogü*

Traduzione di Sara Svolacchia

“Si tu n’es plus là”

Ô Liberté  
Me voici debout  
Au carrefour des mondes  
Je crie écris  
Et peins l’humanité  
À jamais écrasée  
Par l’identité des uns  
Et l’appartenance des autres.

Avec le sang innocent  
Qui ne cesse de couler  
Dans les églises les mosquées  
Les places publiques  
Je dessine les lettres  
Qui te représentent et te nomment  
Ici... là... là-bas...  
Partout.

Je chante ton nom  
Et sculpte ton visage  
Sans répit  
Dans les camps de réfugiés  
Sur tous les murs  
Les barrières les frontières  
Je l’écris et le peins  
Malgré tout.

Ô Liberté  
Vois-tu  
Avec toi il n’y aura plus  
De juif de chrétien de musulman  
Il n’y aura que des vivants  
Appartenant à ces communautés-là  
Et respectant l’option religieuse  
Des autres.

Me voici debout  
Ô Liberté  
Au cimetière des races  
Au boulevard des religions  
Au carrefour des mondes  
Je ne sais plus quoi faire  
Je ne sais plus où aller  
Si tu n’es plus là.

“Se tu non ci sei più”

O Libertà  
Eccomi in piedi  
Al crocevia dei mondi  
Grido scrivo  
E dipingo l’umanità  
Per sempre schiacciata  
Dall’identità di alcuni  
E dall’appartenenza di altri.

Con il sangue innocente  
Che non smette di colare  
Nelle chiese le moschee  
Le piazze pubbliche  
Disegno le lettere  
Che ti rappresentano e ti nominano  
Qui...là...laggiù...  
Ovunque.

Canto il tuo nome  
E scolpisco il tuo viso.  
Senza tregua  
Nei campi dei rifugiati  
Su tutti i muri  
Le barriere le frontiere  
Lo scrivo e lo dipingo  
Nonostante tutto.

O Libertà  
Vedi  
Con te non ci saranno più  
Ebrei cristiani musulmani  
Ci saranno solo dei vivi  
Che appartengono a quelle comunità  
E rispettano la scelta religiosa  
Degli altri.

Eccomi in piedi  
O Libertà  
Nel cimitero delle razze  
Sul viale delle religioni  
Al crocevia dei mondi  
Non so più che fare  
Non so più dove andare  
Se tu non ci sei più.

## “Le petit passeur de poèmes”

Je t'enverrai une poésie  
 À toi qui n'es pas poète.  
 Elle n'aura aucune mesure  
 Aucune coupe  
 Aucune rime  
 Aucune chaîne...  
 Elle va répondre à ton cœur  
 À ton regard  
 À ta pensée...  
 Elle sera diaprée et libre  
 Comme l'onde allègre des mers.

Je t'enverrai une poésie  
 Réservée aux non-poètes.  
 Elle ne sera pas un rondeau  
 Un sonnet  
 Une ode  
 Une ballade...  
 Elle va correspondre à ton rythme  
 À ta cadence  
 À ton vécu...  
 Elle pourra courir sans entraves  
 Comme le vent des déserts.

Je t'enverrai une poésie  
 Une poésie pour ceux qui ne sont pas  
 poètes.  
 Elle n'aura aucune césure  
 Aucune diérèse  
 Aucune synérèse  
 Aucun hémistiche...  
 Elle va seoir à ton temps  
 À ton âge  
 À ton passage...  
 Elle pourra voler librement  
 Comme une nuée d'oiselles au-dessus  
 de la houle.

Je t'enverrai une poésie  
 Une poésie du jour qui est  
 Une poésie qui se rit de demain  
 Je t'enverrai cette poésie  
 Cette poésie-là  
 Miroir de ton ombre...  
 Aujourd'hui  
 À cet instant présent même  
 Et pourtant...  
 Vois-tu  
 Je ne suis pas poète.

## “Il piccolo traghettatore di poesia”

Ti invierò una poesia  
 A te che non sei poeta.  
 Non avrà misura  
 Né interruzione  
 Né rima  
 Né sequenza...  
 Risponderà al tuo cuore  
 Al tuo sguardo  
 Al tuo pensiero...  
 Sarà cangiante e libera  
 Come l'onda allegra del mare.

Ti manderò una poesia  
 Riservata ai non-poeti.  
 Non sarà un rondò  
 Un sonetto  
 Un'ode  
 Una ballata...  
 Corrisponderà al tuo ritmo  
 Alla tua cadenza  
 Al tuo vissuto...  
 Potrà correre senza ostacoli  
 Come il vento dei deserti.

Ti invierò una poesia  
 Una poesia per coloro che non sono  
 poeti.  
 Non avrà cesura  
 Né dieresi  
 Né sineresi  
 Né emistichio...  
 Si adatterà al tuo tempo  
 Alla tua età  
 Al tuo passaggio...  
 Potrà volare liberamente  
 Come una nube di colombe sopra le  
 onde.

Ti invierò una poesia  
 Una poesia di oggi  
 Una poesia che se la ride del domani  
 Ti invierò questa poesia  
 Proprio questa poesia  
 Specchio della tua ombra...  
 Oggi  
 In questo stesso istante presente  
 E tuttavia...  
 Vedi  
 Non sono un poeta.

## “L’effilocheur des mots”

Quand les mots s’effilent  
S’effilochent  
Lentement  
Paresseusement  
Pour dire  
Une vie à demi-mot

Quand les mots s’éfaufilent  
Se défaufilent  
Sous les lèvres tremblantes  
Pour exprimer  
Une chose  
Aussi simple qu’un mot

C’est que la vie n’est plus là  
C’est qu’elle s’est envolée  
C’est qu’elle est partie  
Là-bas  
De l’autre côté  
Dans le silence du silence.

Quand les mots se perdent  
Se taisent dans le gosier  
L’effroi plonge  
Le corps tout entier  
Dans une tétraplégie  
Sans nom

Quand les mots s’éclipsent  
S’effacent  
Disparaissent  
Devant l’autre visage  
Devant soi  
Que reste-t-il encore ?

C’est que l’effilocheur des mots  
N’a plus de mots à défaire  
Le silence du silence a pris place  
Il est tétanisé  
Le voilà en face  
D’une vie à demi-mot.

## “Lo sfilacciatore di parole”

Quando le parole si assottigliano  
Si sfilacciano  
Lentamente  
Pigramente  
Per dire  
Una vita accennata

Quando le parole si defilano  
Si disfano  
Sotto le labbra tremanti  
Per esprimere  
Una cosa  
Tanto semplice quanto una parola

È che la vita non c’è più  
È che è volata via  
È che se n’è andata  
Laggiù  
Dall’altra parte  
Nel silenzio del silenzio.

Quando le parole si perdono  
Tacciono nella gola  
Il terrore fa piombare  
Il corpo intero  
In una tetraplegia  
Senza nome

Quando le parole scompaiono  
Si cancellano  
Spariscono  
Davanti ad un altro volto  
Davanti a sé  
Che cosa resta ancora?

È che lo sfilacciatore di parole  
Non ha più parole da disfare  
Il silenzio del silenzio ha preso posto  
È paralizzato  
Eccolo di fronte  
A una vita accennata.

## “Être là”

Avoir besoin de mots  
 Quelle que soit leur taille  
 Pour parler  
 À ceux qui sont écrasés  
 Pour dire  
 À celles qui marchent dans la nuit  
 Pour raconter  
 Une vie à demi-mot.

Avoir besoin d'amour  
 Aussi petit soit-il  
 Pour être heureux  
 Et jouir de la joie  
 D'être encore en vie  
 Pour être humain  
 Et partager cette humanité  
 Avec les mal-aimés.

Avoir besoin de vie  
 Aujourd'hui et maintenant  
 Pas cette vie de promesses  
 D'attente et d'espoir  
 Mais cette vie dépouillée de masques  
 Cette vie réelle... humaine...  
 Désenchantée... désespérée...  
 Qui se donne et se vit  
 À chaque instant présent.

Avoir besoin de sérénité  
 Pour vaincre et gouverner  
 La peur de demain  
 Pour être vrai et être libre  
 Même dans les cachots les plus inhumains  
 Et les plus tartufes des mondes  
 Pour respecter et aimer  
 Même ceux qui ne savent plus aimer.

Avoir besoin de tout cela  
 Mais sans rien avoir  
 Sans pouvoir y parvenir  
 Manquer des mots  
 Pour dire ce que l'on pense  
 Pour exprimer ce que l'on vit  
 Pour choisir ce que l'on aime  
 Vivre comme si on n'avait pas ce droit :  
 Être là quand même.

## “Esserci”

Aver bisogno di parole  
 Qualunque sia la loro misura  
 Per parlare  
 A coloro che sono schiacciati  
 Per dire  
 A quelle che camminano nella notte  
 Per raccontare  
 Una vita accennata.

Avere bisogno d'amore  
 Per quanto piccolo sia  
 Per essere felice  
 E gioire della gioia  
 Di essere ancora in vita  
 Per essere umano  
 E condividere questa umanità  
 Con coloro che non sono amati.

Avere bisogno di vita  
 Qui e oggi  
 Non questa vita di promesse  
 Di attesa e di speranza  
 Ma questa vita privata di maschere  
 Questa vita reale...umana...  
 Disillusa...disperata...  
 Che si dona e si vive  
 Ad ogni istante presente.

Avere bisogno di serenità  
 Per vincere e governare  
 La paura del domani  
 Per essere veri e liberi  
 Anche nelle celle più disumane  
 E i più ipocriti del mondo  
 Per rispettare e amare  
 Anche coloro che non sanno più amare.

Avere bisogno di tutto questo  
 Ma senza avere nulla  
 Senza poterlo raggiungere  
 Non avere le parole  
 Per dire quel che si pensa  
 Per esprimere quel che si vive  
 Per scegliere quel che si ama  
 Vivere come se non ne avessimo il diritto:  
 Esserci malgrado tutto.

## “Le chant du silence”

Osiris est mort  
 Osiris est encore en vie  
 Jamais  
 Seth ne règnera  
 Jamais  
 Seth ne vaincra.

Osiris est paix  
 Et la paix est vie  
 Et la vie est joie  
 Et la joie est bonheur  
 Non Seth  
 Jamais ta lampe obscure  
 Ne guidera le monde.

Comme l'époux d'Isis  
 Moi  
 Je suis à la fois  
 Incolore et multicolore  
 Je suis la voix  
 Des silences endormis.

Comme le père d'Horus  
 Je n'ai ni blindé ni drone  
 Ni armurerie  
 Je n'ai rien inventé  
 Qui puisse détruire  
 Un jour  
 Le monde.

Ma voix désenchantée  
 Plus haute que l'espoir  
 Plus belle que le rêve  
 Plus forte que la victoire  
 S'élève dans la nuit silencieuse  
 Et chante :

Ceux qui savent vivre  
 Vivent sereinement  
 Aiment désespérément  
 Marchent courageusement  
 Meurent et renaissent  
 Debout  
 Dans l'aujourd'hui.

## “Il canto del silenzio”

Osiride è morto  
 Osiride è ancora in vita  
 Mai  
 Seth regnerà  
 Mai  
 Seth vincerà.

Osiride è pace  
 E la pace è vita  
 E la vita è gioia  
 E la gioia è felicità  
 No Seth  
 La tua lampada oscura  
 Non guiderà mai il mondo.

Come lo sposo di Iside  
 Io  
 Sono al tempo stesso  
 Incolore e multicolore  
 Sono la voce  
 Dei silenzi addormentati.

Come il padre di Horus  
 Non ho carri armati né droni  
 Né armamenti  
 Non ho inventato nulla  
 Che possa distruggere  
 Un giorno  
 Il mondo.

La mia voce disillusa  
 Più forte della speranza  
 Più bella del sogno  
 Più forte della vittoria  
 Sorge dalla notte silenziosa  
 E canta:

Coloro che sanno vivere  
 Vivono serenamente  
 Amano disperatamente  
 Marciano coraggiosamente  
 Muoiono e rinascono  
 In piedi  
 Nell'oggi.

## “Croire et connaître”

L'horreur dans les yeux  
 La terreur dans le ventre  
 Des charognes  
 Des nécrophores  
 Des squelettes étiques...  
 Cela ne te dit rien ?  
 Tu ne comprends toujours pas :

“La croyance est plus forte que la  
 connaissance”

Viens ici  
 Sur ces places publiques  
 Que vois-tu ?  
 Des nécrologes  
 Des nécropoles...

Ici des vies ont existé  
 Où sont-elles parties ?  
 Peut-être au paradis  
 Peut-être en enfer  
 Peut-être au néant  
 Nul ne sait...  
 Me crois-tu maintenant ?

La foi est plus forte que la raison.

Contemple les tableaux du monde présent  
 On dirait des croisades postmodernes :  
 Des églises brûlées  
 Des mosquées saccagées...

Des civilisations  
 Des cultures  
 Des manières de concevoir le monde  
 S'affrontent s'entrechoquent  
 Mortellement...  
 Ne t'ai-je pas dit :

Croire est plus fort que connaître.

Plus de complémentarité  
 Entre foi et raison  
 Entre raison et religion  
 C'est le temps de la rupture...  
 Mais la nuit me dit :  
 Le fanatisme religieux est une affaire  
 de génération  
 La raison aura le dernier mot.

## “Credere e conoscere”

L'orrore negli occhi  
 Il terrore nello stomaco  
 Carcasse  
 Necrofori  
 Scheletri consunti...  
 Non ti dice niente?  
 Ancora non capisci:

“La credenza è più forte della  
 conoscenza”

Vieni qui  
 Nelle piazze pubbliche  
 Che cosa vedi?  
 Necrologi  
 Necropoli...

Qui delle vite sono esistite  
 Dove sono andate a finire?  
 Forse in paradiso  
 Forse all'inferno  
 Forse nel nulla  
 Nessuno lo sa...  
 Mi credi ora?

La fede è più forte della ragione.

Osserva i quadri del mondo attuale  
 Sembrano delle crociate postmoderne:  
 Chiese bruciate  
 Moschee depredate...

Civiltà  
 Culture  
 Modi di concepire il mondo  
 Si affrontano si scontrano  
 Mortalmente...  
 Non ti ho detto:

Credere è più forte che conoscere.

Non c'è più complementarità  
 Tra fede e ragione  
 Tra ragione e religione  
 È arrivato il momento della rottura...  
 Ma la notte mi dice:  
 Il fanatismo religioso è una questione  
 di generazione  
 La ragione avrà l'ultima parola.

“Pour ton anniversaire”

Je t’achèterai un collier de perles  
 Dans une armurerie  
 Un drone et une kalachnikov  
 Dans une démocratie

Je t’achèterai la liberté de la presse  
 Dans une dictature  
 Et les droits de l’homme  
 Dans un cachot.

Et pourquoi éclateras-tu en sanglots ?

Je t’achèterai la paix  
 Dans une industrie de l’armement  
 L’égalité et la justice  
 Dans une tyrannie

Je t’achèterai la plus belle République  
 Dans une dynastie  
 Et le bon sens  
 Dans un mouvement terroriste.

Et pourquoi seras-tu endeuillée ?

Je t’achèterai un bouquet de roses  
 Dans un camp de réfugiés  
 L’acceptation et la tolérance  
 Dans l’univers des religions

Je t’achèterai une bague dorée  
 Dans un arsenal  
 Et des pierres précieuses  
 Dans le Tiers- Monde.

Et pourquoi t’attristeras-tu ?

Je t’achèterai le pardon  
 Dans une société génocidaire  
 Le respect et la fraternité  
 Dans une société raciste

Je t’achèterai l’aujourd’hui  
 Dans le monde de demain  
 Et tout ce que j’aurais choisi  
 Pour ton anniversaire.

Et pourquoi seras-tu malheureuse ?

“Per il tuo compleanno”

Ti comprerò una collana di perle  
 In un negozio d’armi  
 Un drone et un kalashnikov  
 In una democrazia

Ti comprerò la libertà di stampa  
 In una dittatura  
 E i diritti dell’uomo  
 In una cella.

E perché dovrești scoppiare a piangere?

Ti comprerò la pace  
 In una fabbrica d’armi  
 L’uguaglianza e la giustizia  
 In una tirannia

Ti comprerò la Repubblica più bella  
 In una dinastia  
 E il buon senso  
 In un movimento terrorista.

E perché dovrești dispiacerti?

Ti comprerò un mazzo di rose  
 In un campo di rifugiati  
 L’accoglienza e la tolleranza  
 Nell’universo delle religioni

Ti comprerò un anello d’oro  
 In un arsenale  
 E pietre preziose  
 Nel terzo mondo.

E perché dovrești rattristarti?

Ti comprerò il perdono  
 In una società genocida  
 Il rispetto e la fraternità  
 In una società razzista

Ti comprerò l’oggi  
 Nel mondo di domani  
 E tutto quello che avrei scelto  
 Per il tuo compleanno.

E perché dovrești essere infelice?



Theombogü ad Abidjan, Costa d'Avorio, durante la festa nazionale del Camerun, 2016.



## Conversazione con Theombogü

Sara Svolacchia

A causa della distanza geografica – attualmente Theombogü abita in Costa d'Avorio – lo scambio di domande e di risposte è avvenuto tramite posta elettronica nell'arco di diverse settimane. Proprio durante la nostra corrispondenza, un evento piuttosto tragico ha avuto luogo a Abidjan: un gruppo di truppe ribelli ha cercato, mediante un colpo di stato, di prendere il potere. La situazione si è risolta dopo qualche giorno, con un bilancio ufficiale di quattro morti e decine di feriti. Nel tradurre la conversazione con il poeta, si è ritenuto opportuno lasciare intatti i riferimenti a questo grave fatto di cronaca che, come si vedrà, ha profondamente scosso l'autore.

*S: Vorrei cominciare con una constatazione: leggendo le poesie che compongono la raccolta Demain ne viendra jamais, non si può fare a meno di notare un certo disincanto rispetto all'avvenire, disincanto che il titolo stesso dell'opera mira a sottolineare e che si traduce, molto spesso, nell'evocazione del "nulla". Tuttavia, in alcuni passi, rifiuti nettamente il pessimismo e, soprattutto, il nichilismo: questo "nulla" è quindi una sorta di tentazione alla quale cerchi di resistere?*

T: Non sono un pessimista, e ancor meno un nichilista, come si può notare leggendo le mie poesie. La mia storia personale gioca un ruolo essenziale nella scrittura poiché tento sempre di far combaciare la mia vita e le mie idee: gli aforismi e i racconti sui quali lavoro al momento lo dimostrano chiaramente. Effettivamente il "nulla" non ha una connotazione negativa per me.

*S: Nelle tue poesie la sfera politica è sempre presente, anche se spesso in maniera non proprio esplicita. Pertanto, ti consideri come un poeta impegnato politicamente? Con questo non intendo necessariamente un engagement di tipo sartriano, quanto piuttosto l'adesione a una responsabilità civile a cui la tua poesia sembra non potersi sottrarre.*

T: Sì, mi considero un poeta *engagé* nel senso in cui lo intendi tu, non nella visione sartriana della letteratura. In questo momento, a Abidjan, possiamo i piedi su un vulcano dormiente e non sappiamo quando si risveglierà. Sono stati gli ammutinamenti di questa settimana a portarlo alla luce. Che fare? Partire o restare? La morte è qui, non si può più fare marcia indietro. Seduto

nella mia stanza, ho guardato, impotente, lo scorrere delle ore: impossibile percorrere le strade di Abidjan come tutti i giorni.

*S: Quel che mi sorprende è che, in Europa, nessuno abbia parlato di questi tumulti in Costa d'Avorio. Sui media locali, il bilancio riportato è di quattro morti e una decina di feriti: è davvero così?*

T: Questo è il bilancio ufficiale, ma la realtà è ben diversa. Ci sono almeno una decina di morti, senza contare il numero dei feriti e di coloro che hanno subito traumi gravi.

*S: Questa vicenda mi fa pensare al fatto che i riferimenti che popolano le tue poesie sono di natura estremamente eterogenea: si passa dalla menzione del "totalmente altro," alle allusioni ad Anubi o Osiride, passando per l'evocazione della storia africana, spesso piuttosto estranea a un lettore europeo. In questo senso, l'immaginario che si sprigiona dai tuoi versi sembra possedere una natura al tempo stesso personale e universale. La domanda, allora, sorge spontanea: a chi sono indirizzate le tue poesie? Per chi scrivi?*

T: Scrivo per un lettore anonimo a cui mi rivolgo senza però sapere se mi ascolterà. Scrivo anche per me stesso: per me la scrittura è un'ascesi, un esercizio spirituale, un cammino verso l'umanizzazione, un esilio interiore. Una confidenza rivolta ad un lettore o ad una lettrice.

*S: In che modo ti sei avvicinato alla scrittura?*

T: Nel 2008, in Camerun, ho creato il club letterario "La Plume Des Sans-Voix" (La penna dei senza voce) che mira a ridare ai giovani che vivono in ambienti difficili la passione per la letteratura. Ma mi sono trovato a dover affrontare diversi problemi, il principale dei quali era l'assenza di fondi. Dal 2013 al 2015 ho lavorato come volontario nell'ambito dell'insegnamento della lingua francese in un liceo del Ciad: si è trattato di un periodo molto turbolento, tra l'ascesa del jihadismo (Boko Haram) e l'afflusso dei rifugiati centroafricani. Mi considero un umanista e il fatto di prestare servizio come volontario non conosce frontiere né tantomeno muri. Credo che, spesso, sia proprio tra i più fragili che possiamo scoprire il nostro vero volto nell'altro volto del mondo. L'espansione del fondamentalismo e dell'estremismo religioso mi hanno portato, a cominciare dallo scorso anno, a studiare le scienze religiose per tentare di comprendere il fanatismo che spesso le accompagna.

*S: Precedentemente hai detto che stai lavorando alla stesura di racconti e ad una serie di aforismi, ossia su due generi che appartengono alla sfera della prosa. In cosa risiede per te, allora, la specificità della poesia e perché hai scelto di cominciare proprio pubblicando dei versi?*

T: Per me la poesia è come una lampada che mi illumina e che mi permette di esplorare altri generi letterari. Grazie ad essa, mi sembra di riuscire a mantenere intatte la mia sensibilità e le mie emozioni nel momento in cui mi dedico alla stesura di un racconto o all'ideazione di un aforisma. Sony Labou Tansi, autore congolese, non diceva forse "Per me non si è scrittori se non a condizione di essere prima poeti"?

S: *Quali sono i tuoi autori e le tue letture di riferimento?*

T: Le mie letture sono piuttosto varie (letteratura, filosofia, spiritualità, saggezza...), così come anche i miei autori di predilezione. Posso comunque citare, nell'ambito della poesia africana, Mongo Beti, Calixthe Beyala, Léonora Miano, Sony Labou Tansi, Malick Fall; mentre, per quanto riguarda la sfera europea, soprattutto Victor Hugo e Oscar Wilde. Sono anche interessato alla letteratura dell'America Latina e, in particolare, a Paulo Coelho. Per quanto riguarda l'Asia, invece, vorrei ricordare il poeta della Corea del sud Ki Hyongdo. Mi piacciono anche alcuni autori italiani, come Andrea Vitali, Primo Levi e Italo Calvino: si tratta dei testi più facilmente reperibili in francese.

S: *A questo proposito, ritieni che la poesia sia traducibile?*

T: Sì, per me la poesia è traducibile ma la sua sensibilità è intraducibile. Tradurre la poesia è difficile, ma è necessario compiere questa operazione per renderla accessibile a tutti. La complessità sta nel fatto che il traduttore non può tradurre la sensibilità dell'autore: in altre parole, si possono conservare le parole, mantenere in maniera più o meno efficace il senso, ma come si può fare lo stesso con la sensibilità e le emozioni? Tradurre una poesia significa, talvolta, riscriverla da capo. Il traduttore, forse senza volerlo, vi aggiunge la sua parte di sensibilità: è la complessità stessa dell'atto del tradurre che spinge a farlo. In ogni caso, sarei molto contento di vedere le mie poesie tradotte in un'altra lingua.

S: *Seguendo questo ragionamento, e considerato che le tue poesie sono state pubblicate in due numeri speciali della rivista Po&csie dedicati all'Africa, pensi che esista una specificità della poesia francese di produzione africana che la distingua da quella del continente?*

T: Non vi è dubbio che la poesia africana di lingua francese possieda una sua natura specifica perché viene creata in un contesto diverso rispetto a quello delle Francia metropolitana. Non si può scrivere in tempo di guerra come si scrive in tempo di pace. Non si può scrivere in Africa come si scrive in Europa. La storia, il contesto e l'esperienza personale sono, in effetti, gli elementi principali che influenzano la scrittura di un autore.

S: *Qualche anno fa hai partecipato a un concorso di haiku per il giornale giapponese Mainichi e alla tua poesia è stata assegnata una menzione speciale. Come mai ti sei interessato a questa forma poetica?*

T: *L'haiku è una bellissima forma poetica. In quanto scrittore, e soprattutto in quanto poeta, ho cercato di apprendere diversi modi di fare poesia per potermi creare così una cultura personale. Tuttavia, per me che sono, il più delle volte, un poeta alquanto intimista, sarebbe difficile adottare l'haiku come forma poetica di predilezione.*

S: *Per altro, in questo stesso concorso ti firmavi con il tuo vero nome, Théophane Mbogué, mentre ora utilizzi esclusivamente lo pseudonimo di Theombogü. Da dove deriva questo pseudonimo e da dove nasce questa scelta?*

T: *Questo pseudonimo non è un'invenzione recente, come invece si potrebbe pensare. Esso risale agli anni del liceo, è stato un mio compagno di classe a inventarlo: Theo (Théophane) e mbogü (Mbogué), che insieme fanno Theombogü. Quando ho iniziato a scrivere, non ho pensato subito di utilizzare questo pseudonimo come nome d'autore. Ma con il tempo, considerato che la maggior parte dei miei amici mi chiama così, ho preferito adottarlo anche per pubblicare.*

#### *Riferimenti bibliografici*

- Ageron C.-R., Michel Marc (2015 [1992]), *L'Afrique noire française*, Paris, CNRS éditions.
- Amoa Urbain (2002), *Poétique de la poésie des tambours*, Paris, L'Harmattan.
- Asoa N'guessan Pascal (2016), *La nouvelle poésie d'Afrique noire francophone: ruptures, rénovations et transgressions*, Paris, L'Harmattan.
- Bekri Tahar (2000), "Ecrire en deux langues ou le principe des vases communicants", *Le Maghreb littéraire* 7, 93-105. Trad. it. di Michela Landi (2016), "Scrivere in due lingue o il principio dei vasi comunicanti", *Semicerchio* 55, 44-48.
- Bourlet Mélanie, Garnier Xavier (2015), "Trois enjeux de la poésie écrite en langues africaines", *Poésie* 153-154, 289-295.
- Dia Hamidou (2003), *Poésie africaine et engagement*, Paris, Acoria.
- Hama Boubou (1974), *Les Grands problèmes de l'Afrique des indépendances*, Paris, P.J. Oswald.
- Kalck Pierre (1995), *Barthélemy Boganda*, Saint-Maur-des-Fosses, Sépia.
- Kayo Patrice (1975), "Breve histoire de la poésie camerounaise", *Présence Africaine* 93, 200-207.
- (1986), "La forme de la poésie camerounaise d'expression française", *Présence Africaine* 137-138, 241-255.
- Landi Michela (2016), "Francofonia, 'Créolité' e situazione di diglossia: il caso della scrittura poetica", *Semicerchio* 55, 279-282.
- Mateso E.L. (1987), *Anthologie de la poésie d'Afrique noire d'expression française*, Paris, Hatier.

- Meschonnic Henri (2001), *Puisque je suis ce buisson*, Paris, Arfuyen.
- (2002-2003), “Le rythme du poème dans la vie et la pensée” (première partie), *Le français aujourd’hui* 137, 121-128.
- (2002-2003), “Le rythme du poème dans la vie et la pensée” (deuxième partie), *Le français aujourd’hui* 138, 121-128.
- Mfaboum Mbiafu Edmond (2004), “Sauf indication contraire, le lieu d’édition est Paris”, *Africultures* 3, 33-36.
- Mouchard Claude (2015), “Theombogü”, *Poésie* 153-154, 175.
- Nganang A.P. (2004), “Le silence de la poésie: la poésie camerounaise de 1990 et d’après”, *Africultures* 60, 59-64.
- Ngwe Raphaël (2016), “Poésie africaine et écriture de l’histoire”, in Corinne Blanchaud, François Cyrille (éds.), *Pour la poésie*, Paris, Presses Universitaires de Vincenne, 237-258.
- Nietzsche Friedrich (1882), *Die fröhliche Wissenschaft*, Chemnitz, Verlag von Ernst Schmeitzner. Trad. it. e cura di Carlo Gentili (2015), *La gaia scienza*, Torino, Einaudi.
- Ombaga R.L., Mbassi Ateba Raymond, Abada Medjo J.C. (2014), *Francomanie, francophilie, francophobie. Atouts et enjeux de la francophonie littéraire en Afrique*, Paris, Éditions des Archives contemporaines, 343-354.
- Owono Ntsama Joseph (2004), “Diaspora et écrivains du terroir: une esquisse de la littérature au Cameroun d’hier à aujourd’hui”, *Africultures* 60, 3, 30-32.
- Riffard Claire, Mouchard Claude, Martin-Granel Nicolas *et al.* (2015), “L’Afrique là-bas, l’Afrique ici”, *Poésie* 153-154, 5-11.
- Theombogü (2014), *Demain ne viendra jamais*, Hagetmau, Editions de la Crypte.
- (2015a), “À la gare”, *Poésie* 153-154, 175-183.
- (2015b), “Écrasement”, *Revue Meninge* 2, 9.
- (2016), “Poèmes”, *Poésie* 157-158, 90-98.



# SITUAZIONI

Albania





## Cultura e identità nella lingua albanese\*

*Benedetta Baldi e Leonardo M. Savoia*

Università degli Studi di Firenze

(<[benedetta.baldi@unifi.it](mailto:benedetta.baldi@unifi.it)>; <[leonardo.savoia@unifi.it](mailto:leonardo.savoia@unifi.it)>)

### *Abstract*

In this contribution we provide an overview of the linguistic history of the Albanian people taking both linguistic and social-cultural aspects into account. The historical and descriptive synthesis of Albanian linguistics will provide the background for understanding the competition between the Gheg and Tosk traditions, the old and culturally different Albanian minorities in Italy and Greece, and the role of linguistic standardization imposed by the communist totalitarian regime. As the title suggests, people's culture and identity must also be looked for in the vicissitudes of their linguistic heritage and its changes and reshaping in connection with social processes. Our aim is to explore these factors in the evolution of the Albanian language and its use in communication.

*Keywords: Albanian linguistics, cultural history of language, language in mass-media, minority languages and communities, sociolinguistic differentiation*

Ogni varietà linguistica, dalle lingue con lunga tradizione scritta alla più sperduta varietà dialettale, esprime un'identità culturale e un universo simbolico che forma lo spazio concettuale di riferimento dei suoi parlanti. In questo senso, la storia di una lingua non può essere separata dalla storia linguistica della comunità che la parla, e che si riconosce nella rappresentazione che quella lingua dà delle sue credenze e delle relazioni tra persone. La ricerca di una lingua standard, o comunque unitaria, all'interno di una società che pensa di avere un'identità storica riconoscibile è, ed è stata, un processo associato indissolubilmente al formarsi della comunità immaginata che ispira il sentimento dell'identità. Solo una lingua pura può soddisfare questa esigenza, la lingua cioè scevra da identità particolari o controverse, e che può essere sentita come il mezzo "di integrazione simbolica" (Fishman 1972, 24) da parte dei membri

\* Siamo grati a Francesco Altimari per i preziosi commenti a una prima versione di questo lavoro. Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

della comunità. In questo lavoro indagheremo alcuni degli aspetti di questo profondo rapporto tra lingua e coscienza dei parlanti in merito all'albanese e alle vicende culturali della comunità che lo parla.

### 1. *La lingua albanese*

L'appartenenza dell'albanese alla famiglia linguistica indoeuropea fu messa in luce da Franz Bopp (Bopp 1816; 1854), uno dei fondatori della linguistica storico-ricostruttiva, nel suo lavoro del 1854 (cfr. Demiraj 1988; 1997). Gli studiosi oggi sono orientati a considerare le varietà albanesi come connesse con l'illirico (Mann 1977; Demiraj 1988; 1997; Pellegrini 1995), o più precisamente col complesso di lingue parlate in età preromana nei territori occidentali della penisola balcanica prima dell'avvento del latino e successivamente delle lingue slave. L'illirico è attestato da glosse di autori romani e greci, da nomi propri e toponimi, che in certi casi possono essere collegati a forme dell'albanese. Così, ad esempio, i nomi propri illirici *Bardus/Bardulis* possono essere correlati con *i bardhë* 'bianco' dell'albanese, mentre il nome *Dardania* appare collegato con l'albanese *dardhë* 'pera' (Demiraj 1997, 157). Le varietà albanesi presentano comunque molti prestiti latini, che riguardano in particolare i diversi ambiti del lessico di base, cfr. *qen* 'cane', *gjel* 'gallo', *bukë* 'pane', *faqe* 'faccia', *mbret* 'imperatore', *shëroj* 'sanare'. L'importanza dell'apporto latino si comprende se teniamo presente che la conquista romana dei territori dell'Europa sud-orientale iniziò con le guerre illiriche nel 229 a.C. fino alla trasformazione della Dacia in provincia romana nel 106 d.C. (Dell'Erba 1997)<sup>1</sup>. Inoltre in epoca romana in queste province furono fondate colonie militari e civili e, con la via Egnatia, fu creato il collegamento tra Durazzo e Tessalonica.

Dal 395 il territorio albanese passa sotto Bisanzio ed è diviso in due regioni, una a nord e una a sud del fiume Shkumbin. Dal 595 le popolazioni di lingua slava invadono la parte settentrionale del territorio e ne assorbono le popolazioni. Nel 1070 Venezia ottiene alcune città albanesi, tra cui Valona; nel 1267 sorge il Regnum Albaniae sotto Carlo d'Angiò, che per circa cento anni unirà i territori albanesi e quelli dell'Italia meridionale sotto la stessa corona. A partire dal 1392 quasi tutto il territorio albanese è assoggettato a Venezia, chiamata dagli stessi signori locali per difendersi dall'avanzata dell'impero ottomano, che comunque risulta inarrestabile. Infatti nel 1501 l'impero ottomano conquista tutta l'Albania fino a Scutari. L'indipendenza dell'Albania, proclamata a Valona il 28 novembre 1912 con la rappresentanza delle diverse regioni e delle confessioni religiose presenti nel Paese (mussulmana sunnita, mussulmana bektascita, cristiana ortodossa e cristiana cattolica) fu

<sup>1</sup> In particolare gli illiri vennero sconfitti nel 167 a.C.

ufficialmente riconosciuta dalla Conferenza di Londra del 29 luglio 1913, a seguito dello smembramento dell'impero Ottomano e delle iniziative legate al risorgimento albanese (*Rilindja*), di cui furono artefici *élites* intellettuali sia albanesi, riunite nella Lega Albanese di Prizren (1878), sia italo-albanesi.

Le prime attestazioni scritte dell'albanese sono recenti, come nel caso del rumeno e delle lingue balto-slave, e documentano sia varietà parlate in Albania sia varietà italo-albanesi. In particolare risale al 1462 una formula di battesimo conservata alla Biblioteca Laurenziana di Firenze; il *Meshari* 'messale' di Gjon Buzuku conservato presso la Biblioteca Vaticana risale al 1555 e il *Catechismo* di Luca Matranga, *E mbsuame e krështerë* (La dottrina cristiana), in arbëresh di Piana, è del 1592. Vi sono testimonianze, risalenti fino al XIV secolo, relative all'esistenza della scrittura presso i parlanti albanese (Demiraj 1997), confermando che la tradizione scritta albanese in realtà abbia un'origine ben più antica della metà del XVI secolo. L'attuale grafia albanese, basata sull'alfabeto latino, venne fissata nel Congresso di Monastir del 1908; precedentemente venivano usate grafie di diversa origine (latina, greca, arabo-turca).

### 1.1 *L'albanese come lingua balcanica. Ghego e tosko*

Le varietà albanesi si suddividono in varietà gheghe, parlate nella parte settentrionale del territorio albanofono, incluso l'albanese parlato nell'Albania centro-settentrionale, nel Kosovo, nella Macedonia occidentale e, come varietà minoritaria, nella Serbia meridionale e nel Montenegro, e varietà tosche, parlate nelle zone meridionali dell'Albania, comprendenti anche le varietà albanesi parlate in Grecia sia nella regione adiacente all'attuale Albania sia in Attica, Beozia, Peloponneso e nelle isole di Eubea, Andros e Idra (varietà arvanitiche; Sasse 1991) e quelle delle comunità arbëreshe dell'Italia meridionale (Demiraj 1988; Solano 1988). La lingua standard è basata sostanzialmente sul tosko, con qualche concessione per la formazione delle parole alla morfologia del ghego.

Le varietà albanesi, incluso lo standard (su cui torneremo dopo), hanno un paradigma casuale che distingue il nominativo (soggetto), cfr. (1a), l'accusativo (oggetto diretto), cfr. (1b), l'obliquo (dativo/genitivo), cfr. (1c), nei contesti di verbo con argomento indiretto e (1d) nei costrutti di possesso, e, l'ablativo, limitato ad alcuni contesti idiomatici. La coincidenza di dativo e genitivo è quindi uno dei tratti tipici di questo sistema. I casi sono morfologizzati da suffissi flessivi, che registrano anche proprietà di numero e di definitezza (articolo posposto).

- |     |    |             |           |             |
|-----|----|-------------|-----------|-------------|
| (1) | a. | erdhi       | burr-i/   | vajz-a      |
|     |    | 'è venuto/a | l'uomo/   | la ragazza' |
|     |    | erdhën      | burr-a-t/ | vajz-a-t    |

- |    |   |                             |                             |                             |
|----|---|-----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| b. | pashë burr-i-n/<br>'vidi l'uomo/                  | vajz-ë-n/<br>la ragazza/    | burr-a-t/<br>gli uomini/    | vajz-a-t<br>le ragazze'     |
| c. | ja dashë burr-i-t/<br>'glielo detti all'uomo/     | vajz-ë-s/<br>alla ragazza/  | burr-a-ve/<br>agli uomini/  | vajz-a-ve<br>alle ragazze'  |
| d. | makin-a e burr-it/<br>'la macchina Art dell'uomo/ | vajz-ës /<br>della ragazza/ | burr-a-ve/<br>degli uomini/ | vajz-a-ve<br>delle ragazze' |

L'aggettivo, sia all'interno del sintagma nominale, (2a), sia in contesto predicativo, (2b), e il possessore (genitivo), (2c), sono introdotti da una particella determinativa, Art(icolo), accordata con il nome testa.

- |        |              |     |             |
|--------|--------------|-----|-------------|
| (2) a. | vajz-a-t     | e   | bukur-a     |
|        | 'le ragazze  | Art | belle'      |
| b.     | ato janë     | e   | bukur-a     |
|        | 'quelle sono | Art | belle'      |
| c.     | gisht-i      | i   | dor-ë-s     |
|        | 'il dito     | Art | della mano' |

La flessione del verbo registra le proprietà di tempo, di modo, di voce, di persona e numero. Come mostrano le forme di 3p di *mbulòj* 'copro' in (3), l'attivo, in (a), e il medio-riflessivo, in (b), hanno flessioni specializzate al presente e all'imperfetto. Il perfetto medio-riflessivo combina il clitico *u* 'si' con la forma perfetta del verbo.

- |        |                 |                   |                 |    |                         |                   |                 |
|--------|-----------------|-------------------|-----------------|----|-------------------------|-------------------|-----------------|
| (3) a. | <i>attivo</i>   |                   |                 | b. | <i>medio-riflessivo</i> |                   |                 |
|        | <i>presente</i> | <i>imperfetto</i> | <i>perfetto</i> |    | <i>presente</i>         | <i>imperfetto</i> | <i>perfetto</i> |
|        | mbulon          | mbulonte          | mbuloi          |    | mbulohet                | mbulohej          | u mbulua        |
|        | mbulojnë        | mbulonin          | mbuluan         |    | mbuloheh                | mbulohejin        | u mbuluan       |

Le varietà toscane (incluse quelle italo-albanesi e lo standard) mancano di una forma verbale di infinito. In alcuni contesti ricorre un costrutto in cui il participio, è preceduto dalla particella *të* (Prt) (Savoia, Manzini 2003; Manzini, Savoia 2007), come in (4a), o dalla preposizione *pa* 'senza', in (4b).

- |        |                                   |     |     |         |         |
|--------|-----------------------------------|-----|-----|---------|---------|
| (4) a. | kamardhur                         | për | të  | folur   | me ju   |
|        | ho venuto                         | per | Prt | parlato | con voi |
|        | 'sono venuto per parlare con voi' |     |     |         |         |

- b. dola pa e parë  
uscii senza lo visto  
'uscii senza vederlo'

Nelle frasi subordinate, nelle quali nelle lingue romanze o germaniche ricorre l'infinito introdotto da una preposizione, il verbo ha forma finita, cioè flessa e accordata, di congiuntivo, introdotta dalla particella *të* (Prt), come illustrato in (5).

- (5) a. mbarova të lexoj librin e ri  
finii Prt leggo il libro Art nuovo  
'finii di leggere il libro nuovo'
- b. të thashë (që) të blesh librin  
ti dissi (che) Prt compri il libro  
'ti dissi di comprare il libro'

Le differenze principali tra ghego e toscano riguardano la fonetica e alcuni costrutti morfosintattici. In ghego, in (6a), in contesto di *-n* originaria si realizzano vocali nasali, mentre in toscano *-n-* intervocalica etimologica è passata *r*, in (6b).

- (6) a. *ghego* b. *tosco*  
zân-i 'la voce' zër-i 'la voce'

Nei contesti dipendenti nei quali il toscano (e l'albanese standard) prevede il congiuntivo, nella sintassi del ghego ricorre un costrutto con valore d'infinito, attestato già in Buzuku, nel quale una forma ridotta di participio è preceduta dalla preposizione *me* (cfr. Demiraj 1997; Manzini, Savoia 2007), come in (7),

- (7) a. do me e bā:  
voglio Prt lo fare  
'lo voglio fare'
- b. i kam thā:n me e/ u mlu  
gli ho detto Prt lo/ si coprire  
'ti ho detto di coprirlo/si'

La struttura ghega ha proprietà che la differenziano almeno in parte da costrutti, generalmente confrontati, presenti nelle altre varietà albanesi, come quelli con *për+participio* /cfr. (4a), *për+me+participio* (Altimari 2014).

Alcune delle caratteristiche morfosintattiche delle varietà albanesi sono condivise da altre lingue balcaniche (Banfi 1985). L'articolo posposto appare in rumeno, cfr. *om /om-ul* 'uomo, uomo-il', e in lingue slave come il bulgaro e il macedone, cfr. *dete/dete-to* 'bambino, bambino-il'. La declinazione a tre casi con coincidenza del dativo e del genitivo caratterizza anche il neogreco e il rumeno. L'articolo in posizione preaggettivale compare anche nel neogreco, dove l'articolo è ripetuto tra il nome e l'aggettivo, cfr. *ó άνθρωπος ó καλός* 'l'uomo (il) bello'. Il ricorso a verbi di forma finita nelle frasi dipendenti a controllo, cioè la cosiddetta 'mancanza dell'infinito' esaminata in (5), caratterizza il neogreco, il bulgaro, il rumeno, il serbo, come illustrato in (8) per il neogreco:

- (8) *neogreco*  
 θέλω      vá      πώ  
 voglio    Prt    dico  
 'voglio dire'

## 2. *Le comunità italo-albanesi e le loro varietà*

Le colonie italo-albanesi dell'Italia meridionale (presenti in Calabria, Sicilia, Puglia, Basilicata, Campania, Molise, Abruzzo) si formarono dopo il 1468, anno della morte di Giorgio Castriota Scanderbeg, eroe nazionale della resistenza contro gli ottomani, a seguito della migrazione di intere popolazioni provenienti in maggioranza dalla parte più meridionale del territorio albanofono (Ciameria, Morea) sotto la pressione turca. Altimari (1986) nota che la presenza di gruppi albanesi in Italia è documentata già nel XIII secolo e successivamente nel XIV secolo; inoltre altri nuclei si erano stanziati in Puglia, Calabria e Sicilia, nei feudi attribuiti a Scanderbeg e ad altri condottieri albanesi come premio da Alfonso I d'Aragona per l'aiuto militare nelle lotte contro baroni locali. Dopo la caduta di Scutari nel 1479 gruppi di emigrati formarono a Venezia un'importante colonia a cui appartennero intellettuali come gli umanisti Giovanni, Paolo, Andrea Gazulli, Niccolò Tomeo, Marino Becichemi, lo scultore Alessi, i pittori Vittore Carpaccio e Marco Basaiti (Altimari 1986). Il ruolo economico, ma anche politico e culturale avuto dalla comunità albanese emigrata a Venezia tra il XV e il XVI secolo è stato rilevante (Nadin 2008). Le condizioni socio-economiche dell'Italia meridionale e in particolare della Calabria nel XV secolo, fortemente degradate anche a causa di calamità naturali, spiegano la ragione per cui i baroni locali, ecclesiastici e laici, favorirono l'insediamento di comunità di immigrati albanesi (De Leo 1981). È comunque solo alla fine del Cinquecento che si assiste alla formazione di vere comunità albanesi, con il loro rito religioso, le loro feste, i loro canti e la loro lingua. Fino alla metà del XVI sec. queste comunità rimasero sotto

la giurisdizione del Patriarcato Bizantino di Ochrida (Macedonia) (Altimari 1986). Con la Controriforma le ultime tracce della giurisdizione ortodossa vennero eliminate, e già nel 1564 Pio IV sottopose queste comunità ai vescovi delle diocesi latine.

Le comunità italo-albanesi (Faraco 1976; Gambarara 1980; Altimari, Savoia 1994) mostrano una forte autocoscienza etnica, che trova espressione nell'operosità di molti intellettuali. Il Collegio Corsini (1732) poi col trasferimento a S. Demetrio Corone (1794) divenuto Collegio S. Adriano, e il seminario greco-albanese di Palermo (1734) ebbero un ruolo fondamentale nella formazione non solo del clero ma anche degli stessi intellettuali italo-albanesi. Essi conservarono l'eredità storico-culturale delle comunità e nello stesso tempo (Altimari 1986) alimentarono un impegno civile e intellettuale di carattere progressista. Raccogliendo le sollecitazioni della cultura europea filtrate dall'ambiente napoletano crearono i presupposti per la militanza degli intellettuali arbëreshë all'interno del movimento risorgimentale italiano (Altimari 1986). Questi intellettuali di ispirazione illuministica interpretarono le istanze democratiche, volte alla rivendicazione di libertà civili e contrarie all'assolutismo degli imperi. Il risorgimento italiano ebbe tra i suoi protagonisti Pasquale Scura, Francesco Crispi e Luigi Giura, ministri del governo di Garibaldi, Agesilao Milano, Domenico Mauro e Attanasio Dramis. Inoltre, gli intellettuali arbëreshë promossero in Italia e in Europa la questione albanese e sostennero il risorgimento dell'Albania (Altimari 1986), rivendicandone l'autonomia politica e amministrativa, in particolare dopo la costituzione della lega di Prizrëm nel 1878. In questo quadro, la figura del poeta italo-albanese Girolamo De Rada è emblematica, sotto diversi aspetti, del ruolo dei letterati arbëreshë nel movimento romantico e risorgimentale. Le *Rapsodie di un poema albanese* (1866), che raccolgono la tradizione folklorica albanese, per la cui pubblicazione collaborò attivamente Niccolò Tommaseo (cfr. De Rada 2005), riflettono il legame tra produzione letteraria e la cultura tradizionale che caratterizza il romanticismo italo-albanese (cfr. Mandalà 1990; Camaj 1993). Inoltre De Rada, con i *Canti del Milosao* (1836), che segna l'ingresso della letteratura albanese nella modernità, promuove una letteratura albanese rinnovata, impegnata e attenta ai modelli letterari riflessi (Altimari 1986). Anche le due grammatiche italo-albanesi del De Rada, e in generale i suoi interessi linguistici, riflettono l'esigenza di caratterizzare l'albanese individuandone l'origine, in accordo cioè con la questione nazionale (Altimari 1992). Le minoranze italo-albanesi manifestano una nuova vitalità a partire dagli anni Cinquanta del Novecento. Nascono alcune riviste, tra cui *Shêjzat*, fondata da Ernest Koliqi (Università di Roma), e negli anni Sessanta, dopo che le celebrazioni del V centenario della morte di Scanderbeg nel 1968, le riviste *Zgjimi*, *Zjarri*, *Katundi Ynë*, *Zëri i Arbëreshvet*. Si intensificano dalla seconda metà degli anni Settanta i contatti dell'Università italiana con le istituzioni universitarie albanesi, con scambi di docenti e studenti.

Nei programmi scolastici e nella cultura dell'Italia unita non appare traccia degli intellettuali e dei letterati italo-albanesi quali De Rada, Santori, Dorsa, Camarda, Giuseppe Schirò. L'orientamento democratico del risorgimento italo-albanese e gli ideali della *Rilindja* si dissolsero nel centralismo nazionalista di una scuola e di una politica culturale che anche nell'Italia repubblicana non si sono differenziate realmente dalle condizioni post-unitarie né da quelle del periodo fascista (Salvi 1975; Klein 1986; Carrozza 1986, 1992). La lunga vicenda storica delle comunità arbëreshe e la vitalità culturale che le contraddistingue hanno avuto un ruolo importante nello spingere la politica italiana all'approvazione nel novembre 1999 della legge 482 "Norme in materia di tutela delle minoranze linguistiche storiche" (Savoia 2001).

Dal punto di vista grammaticale, le varietà italo-albanesi conservano alcuni tratti propri della lingua antica, come i due tipi di costruzione di futuro, l'una introdotta da *kam* 'avere', con valore di necessità, in (9a), e l'altra introdotta da *dual/do* 'volere', in (9b), con valore di futuro intenzionale.

- (9) a. ka      tə      fɬə:r  
       ha      Prt    dormire. Congiuntivo.3ps  
       'deve dormire'
- b. do      t      e      bəŋ  
       vuole Prt    lo      fare. Congiuntivo.3ps  
       'lo vuole fare'

#### Civita

Tradizionalmente si assume che entrambe queste forme sono attestate nei più antichi testi albanesi, il *Meshari* di Buzuku (1555) e il *Catechismo* di Luca Matranga (1592; cfr. Demiraj 1986)<sup>2</sup>. Nell'albanese standard odierno, per quanto a base toscana, viene usata un'unica costruzione – quella presente come balcanismo in tutte le lingue dell'Europa sudorientale – con *do*.

Le parlate italo-albanesi hanno subito le vicende socioculturali che in Italia hanno investito le diverse tradizioni linguistiche e culturali minoritarie con la formazione dello stato unitario, con gli effetti delle politiche linguistiche del fascismo e con i processi di standardizzazione linguistica degli anni Sessanta e Settanta del Novecento a seguito dei grandi cambiamenti socio-economici che hanno interessato l'Italia come in generale l'Europa

<sup>2</sup> Schumacher, Matzinger (2013), sulla base di una approfondita analisi del testo di Buzuku, concludono che la forma con *do* non vi sarebbe attestata. Nello specifico, la frase *A nukë do tëpë* avrebbe secondo questi autori un valore volitivo, cioè *non vuoi che io beva*, e non di futuro, sulla base del latino *non vis ut bibam illum* contenuto nella versione del testo biblico che Buzuku avrebbe utilizzato.



occidentale. Le condizioni di contatto e di interazione con lingue diverse si correlano a fattori sociali, come il tipo di relazione tra interlocutori o la situazione della comunicazione, e fattori pragmatici. I vari domini, come la scuola, la famiglia, il gruppo di amici, il vicinato, il luogo di lavoro e le specifiche situazioni in cui si realizza l'evento linguistico, insieme ai più sottili fattori di ordine psicologico, danno luogo all'alternanza tra lingue o varietà con status sociale e identitario diverso. È all'interno di questo quadro che si colloca l'impiego di lingue minoritarie e dialetti, con l'alternanza tra arbëresh, dialetto, italiano regionale o standard e con la creazione di forme ibride e il ricorso al code-mixing. Come ci possiamo aspettare, il lungo contatto con varietà romanze ha comportato la comparsa di meccanismi di mistilinguismo e l'adozione di numerosi prestiti lessicali nelle varietà italo-albanesi. I dati in Birken-Silverman (2000), raccolti nel periodo 1989-1992, relativi all'uso dell'arbëresh in 23 paesi albanesi della Valle del Crati (CS) riportano percentuali di prestiti che variano da un minimo del 19.5% del lessico ad un massimo del 30.9%. I campi semantici più interessati dai prestiti sono quelli meno legati alla cultura tradizionale, come il commercio, l'artigianato, l'edilizia, con valori che arrivano a superare il 70% del lessico. Generalmente i prestiti dalle varietà romanze si combinano con morfologia flessiva arbëreshë, richiamando la grammatica delle "lingue miste" nelle quali le proprietà flessive e il comportamento sintattico del sistema grammaticale della lingua ospitante sono associati alle basi lessicali mutuate. Il prestito appare quindi un meccanismo che concorre alla vitalità del sistema linguistico piuttosto che una spia di un suo indebolimento.

(10) dà alcuni esempi della distribuzione dei prestiti per le comunità di Casalvecchio (Puglia) e di Vena di Maida (Calabria). I verbi, in (10i)-(10ii), hanno la flessione arbëreshë, sia di persona/modo/tempo, sia di voce; i nomi, in (10iii), hanno la flessione di definitività/caso; i prestiti aggettivali sono privi di articolo preposto e hanno una flessione invariabile *-u*, come in (10iv) (Savoia 2012, Baldi e Savoia 2016).

(10)

a.	<i>Casalvecchio</i>		b.	<i>Vena di Maida</i>
i.	rəpətsəŋ	'rammendo'	ripətsəŋa	'rammendo'
ii.	rambəkəham	'mi arrampico'	setahəmə	'mi siedo'
iii.	məlun-i/ məlun-ətə	'melone-ms/mp.Det'	hərmikul-a/-ətə	'formica-fs/fp.Det'
iv.	ift kruðu/ avtu	'è crudo/a, alto/a'	əft kruðu/ autu	'è crudo/a, alto/a'

Per quanto riguarda la consistenza dell'uso dell'arbëresh nelle comunità italo-albanesi, secondo l'inchiesta svolta da Rother nel 1966 (Gambarara 1980), il 70 % degli abitanti della maggior parte delle comunità parlava ar-

bëresh, mentre il restante 30% era italofono o dialettofono. Attualmente, si calcola che i residenti nelle comunità arbëreshe siano circa 100.000, di cui il 60%-70% conosce l'arbëresh, anche se all'interno di condizioni di bilinguismo generalizzato. Se consideriamo la scala di *Vitalità e di rischio* delle lingue messa a punto dall'UNESCO nel 2003, che prevede 6 gradi di pericolo per le lingue minoritarie<sup>3</sup> emerge un grado approssimativo di rischio intorno a 4: la maggior parte delle famiglie usa l'arbëresh, anche se con un ruolo secondario, in molti domini, tuttavia il numero di parlanti è minoritario rispetto alla popolazione circostante. L'arbëresh è usato anche nei nuovi media, vi sono grammatiche, descrizioni, una tradizione letteraria in arbëresh, testi, giornali e materiali audio e video in arbëresh. È tutelato dalla legge 482, per cui è riconosciuto nella scuola ed è ammesso nell'amministrazione. L'atteggiamento delle persone è di tipo identitario, per cui considera importante conservare l'arbëresh; quest'ultimo compete tuttavia con una lingua molto più forte e pervasiva, quale l'italiano, anche regionale, oltre che con i dialetti calabresi.

Il mistilinguismo e il prestito si associano ai processi di code-switching generalmente osservati nelle condizioni minoritarie, determinando fenomeni di variazione. Le varietà arbëreshe hanno generalmente un'organizzazione morfosintattica intatta. Fanno eccezione alcune varietà, come quelle di Ginestra (Lucania) e di San Marzano (Puglia), dove per ragioni storiche e socio-economiche – isolamento, ripopolamento, etc. – lo stretto contatto con i dialetti delle comunità vicine (Savoia 2012) ha fortemente modificato il sistema morfo-sintattico e fonologico, con semplificazioni anche sostanziali (cfr. Trudgill 2009).

### 2.1. *Le minoranze albanesi in Grecia*

Le varietà albanesi parlate in Grecia si concentrano nell'Epiro settentrionale confinante con l'Albania, la Ciameria, in Attica, Beozia e Peloponneso; in alcune isole (Eubea, Andros, Idra); anche la maggior parte dei sobborghi di Atene è/era di lingua albanese (Trudgill 2003). Come è noto l'assegnazione di buona parte della Ciameria alla Grecia risale alla disgregazione dell'impero ottomano e alla fissazione dei confini tra Albania e Grecia nel 1913. Le minoranze ciame, prevalentemente mussulmane, furono oggetto di discriminazioni e di pulizia etnica a partire dagli anni Venti del Novecento. Diverso è stato lo status delle altre minoranze albanesi del sud della Grecia, integrate nelle condizioni culturali e religiose della storia greca. La lotta contro la dominazione ottomana, sostenuta dalla tradizione intellettuale europea che ha sempre visto nella Grecia la fonte stessa della sua cultura, dette forza e contenuti nazionali all'identità greca, indipendentemente dalla lingua nativa:

<sup>3</sup> 5 = *safe*, 4 = *unsafe*, 3 = *definitively endangered*, 2 = *severely endangered*, 1 = *critically endangered*, 0 = *extinct*.

In the nineteenth century, and even earlier, the Greek nation emerged as an *imagined community* (Anderson 1996 [1991]). One of the major symbols of Greek nationhood, and also one of the basic tools in its hegemonical expansion at the expense of other language groups residing in what was to become Greek territory, was the identification, cultivated as ideology by Greek intellectuals exiled in various countries of western Europe, of Greek as a language of antiquity. (Tsitsipis 1995, 544)

La comune identità greca delle minoranze albanesi ha favorito l'abbandono dell'arvanitico sotto forma di un lento assorbimento delle comunità arvanite, vissuto in maniera non conflittuale dai parlanti, che riconoscevano la maggiore antichità e dignità del greco:

[...] unflinchingly and happily accept the axioms that Greek is the oldest culture, Greek literature the first [...] the Greek language the oldest, the richest [...] the only one with the true grammar. (Hamp 1978, 161-162)

Tsitsipis (1995) parla di una sorta di subordinazione che inizia già dall'identità anti-ottomana, che ha una base religiosa nel comune credo ortodosso e che si sviluppa poi con il Novecento. Questo può concorrere a spiegare perché la politica greca nei confronti delle minoranze albanofone è stata sempre fortemente assimilativa. Anche attualmente, in contrasto con le indicazioni dell'Unione Europea, nella legislazione greca l'albanese, l'arumeno, il macedone, il bulgaro (pomak) e il rom non hanno alcun riconoscimento giuridico né quindi tutele e diritti (Dendrinis 2009).

Tuttavia, il declino dell'arvanitico si accentuò dalla metà del Novecento, in connessione con i processi di tipo socio-economico di modernizzazione della società (Tsitsipis 1995). È in questo contesto, segnato dalla mobilità socio-economica e dalle richieste del mercato, che il passaggio al greco divenne più tumultuoso, con il risultato che l'arvanitico è ormai una lingua fortemente minacciata se non in una fase di disgregazione e di abbandono.

### 3. *Linguistica albanese e storia linguistica*

L'affermarsi di prospettive metodologiche e di schemi interpretativi della scienza è almeno in parte funzionale alle dinamiche culturali che caratterizzano una società in determinati momenti storici. Al collegamento tra schemi dell'analisi scientifica e orientamenti ideologici non sfugge la formazione dei procedimenti etimologici e della ricostruzione linguistica che caratterizzano gli studi linguistici nell'Europa dell'Ottocento e del primo Novecento (cfr. Morpurgo Davis 1994; Savoia 1981). Tali procedimenti sono in stretto rapporto con le istanze romantiche, di cui contengono elementi ideologici evidenti. Essi rispondono all'esigenza di ricostruire l'origine e la parentela tra lingue madri e lingue moderne, di stabilire l'identità originaria di ogni lingua e la sua appartenenza ad un popolo e ad una cultura, dando sostanza agli

schemi ideologici del nazionalismo. Come nota Qosja (1985), la questione della lingua albanese diventa nel romanticismo una questione centrale, cui gli scrittori e gli intellettuali, come Girolamo de Rada o Naum Veqilharxhi, dedicano la loro attenzione. Essa rappresenta la “questione nazionale”, anzi un “mito nazionale”, che vede nella lingua la prova dell’esistenza di una nazione originaria:

[...] le peu d’intellectuels ne peuvent considérer et traiter la question de la langue que comme un facteur essentiel qui témoigne de l’existence d’une nation autochtone, respectivement comme une émanation nationale. (Qosja 1985, 85)<sup>4</sup>

Gli studi di linguistica albanese dell’Ottocento hanno evidenti implicazioni ideologiche. Così, in *Die Sprache der Albanesen oder Schkiptaren* (1835) Xylander propone un’interpretazione sostratica della presenza di proprietà grammaticali come la postposizione dell’articolo, comuni a albanese, rumeno e bulgaro, suggerendo una ricostruzione della lingua madre dell’albanese:

[...] diese drei Sprachen der Völker, welche jetzt über den größern Theil des alten Thraciens verbreitet sind, eine gemeinsame Unterlage in einem dem frühern Bewohnern des Landes eigenthümlichen Idiome gefunden haben mögen, welches im Albanesischen am stärksten und reinsten hervorzutreten scheint. (Xylander 1835, 315)<sup>5</sup>

La pressione delle idealità nazionali e l’illustrazione di una specificità linguistica e culturale è preminente in *Studi etimologici della lingua albanese* di Dorsa (Dorsa 1862), che stabilisce un nesso genealogico tra greco e albanese tramite un comune antenato identificato con la lingua pelagica<sup>6</sup>. I richiami alla letteratura scientifica contemporanea sull’albanese si combinano con l’eredità di Vico e degli autori settecenteschi:

[...] far risaltare l’antichità antiomerica dell’idioma albanese, mettendolo in comparazione principalmente col greco e latino primitivi. [...] Seguiremo lo svolgimento delle parole guidati dalle stesse leggi onde si svolgono le idee, e invocando a maestro il Vico [...] forse ci sarà dato di tracciare in qualche modo una storia ideale della lingua albanese [...]. (Dorsa 1862, 8-10)

<sup>4</sup>Trad. it.: [...] i pochi intellettuali possono considerare e trattare la questione della lingua solo come un fattore essenziale a testimoniare l’esistenza di una nazione autoctona, rispettivamente come un’emanazione nazionale.

<sup>5</sup>Trad. it.: [...] queste tre lingue dei popoli che ora sono diffusi sulla più gran parte degli antichi Traci, possono aver trovato un comune sostrato in un idioma particolare dei precedenti abitanti del territorio, che in albanese appare risaltare con la maggiore forza e limpidezza.

<sup>6</sup>La teoria pelagica rispondeva a precise istanze nazionali, soddisfacendo le attese di una nobile vetustà e di un vincolo preminente col greco antico e le lingue italiche antiche. Anche altri autori italo-albanesi sostennero questa connessione, ad es. il poeta De Rada (De Rada 1893).

Questa stessa impostazione caratterizza il *Saggio di grammatologia comparata sulla lingua albanese* di Demetrio Camarda (Camarda 1864). In Camarda (cfr. Camaj 1984a; Guzzetta 1984b; 1989) l'assetto comparativo, confermato dalla conoscenza della letteratura indoeuropea tedesca (Bopp, Schleicher, Curtius) si piega alle esigenze di uno schema precostituito, cioè la dimostrazione di un rapporto di parentela tra greco e albanese attraverso sia la comparazione grammaticale sia, in particolare, attraverso la ricostruzione etimologica:

[...] dimostrata la natura traco-pelasgica, o greco-italica, secondo che vuoi dire, dell'idioma parlato ab antico nel vecchio continente e nel nuovo Epiro, ne risulti il non vano fatto di riconoscere tutta la Europa meridionale [...] occupata dalla stirpe detta comunemente greco-latina [...] A chi poi avesse a cuore la sorte avvenire della Grecia diverrà facilmente chiaro quanto importi a ciò che sia noto [...] come due rami etnici distinti d'un medesimo tronco pelasgico, non intrinsecamente diversi seggano da tempo immemorabile indigeni abitatori della penisola orientale [...]. (Camarda 1864, iii)

La possibilità di stabilire uno stretto legame genealogico tra albanese, greco e latino, significa legittimare il carattere di autonoma lingua nazionale dell'albanese e di conseguenza dunque il diritto degli albanesi alla loro nazione.

Nel complesso, ancora alla fine dell'Ottocento, in questa produzione descrittiva e storico-etimologica l'identificazione dei rapporti più antichi e la possibile attribuzione dell'albanese a una lingua madre rappresentano la legittimazione fondamentale della lingua nazionale e del territorio (l'Epiro) della loro formazione etnica e linguistica. Questa soluzione, oggi comunemente accettata, fu confermata anche da Meyer (1888), secondo il quale l'albanese deve essere considerato "come una fase nuova dell'illirico antico" (Demiraj 1988, 149). Come nota Banfi (1985), la tesi sostratica ebbe in particolare influenza sugli studiosi dell'ambiente viennese di fine secolo, Miklosich (Miklosich 1861; cfr. Banfi 1985; Demiraj 1988), Meyer, Papahagi, e fu fatta propria da Schuchardt (Schuchardt 1874; 1885). Proprio a questo ambiente si ricollega l'attività di Jokl, ed in particolare la sua analisi etimologica del lessico albanese, che, come è noto, attribuì al fondo indoeuropeo dell'albanese parole altrimenti considerate prestiti da lingue vicine (Jokl 1923; cfr. Tagliavini 1965).

Kostallari<sup>7</sup> (1964) mette in relazione lo sviluppo degli studi albanologici con la storia della società albanese. Osserva però che l'albanistica elaborata da studiosi stranieri ha una prospettiva "esteriore", basandosi principalmente sul

<sup>7</sup> Androkli Kostallari, linguista formatosi all'Università di Mosca negli anni Cinquanta del Novecento, fu direttore dell'Istituto di Linguistica e Letteratura di Tirana e uno dei fondatori dell'Accademia delle Scienze d'Albania durante il regime di Enver Hoxha. Ebbe un ruolo centrale nella fissazione e promozione della lingua albanese standard su base toska, voluta dall'*establishment* di regime e, anche per questo, sentita in certi ambienti gheghi come un'imposizione volta a neutralizzare le differenti antiche tradizioni linguistico-letterarie.

rapporto tra l'albanese e le altre lingue, mentre in essa manca generalmente la prospettiva "interiore", orientata cioè sulle strutture dell'albanese. Saranno gli studi di Çabej a mettere in luce le virtù e le particolarità originali dell'albanese, "son individualité, l'unité de la langue albanaise et de la culture populaire"<sup>8</sup>. In Çabej compare "la liaison organique de l'évolution de la langue avec la culture matérielle et spirituelle du peuple albanais"<sup>9</sup> (Kostallari, Mansaku 1988, 16 e sgg.). L'etimologia in Çabej (1980; 1982) non è solo la semplice ricostruzione della parola, o l'individuazione di una base originaria. Essa mira sia a scoprire l'origine della lingua, sia nello stesso tempo a conoscerne il sistema. Infatti, come appare evidente negli *Studime etimologjike*, l'etimologia di Çabej è un procedimento complesso, che Çabej (1972) chiama metodo "interno", e che include la storia della parola nei suoi più diversi aspetti, e che tiene conto delle condizioni d'uso, della distribuzione geografica, dei cambiamenti sociali, che hanno influenzato il significato e la forma della parola stessa. È l'applicazione di questo tipo di indagine a sostenere la conclusione del carattere autoctono dell'albanese, visto che, come dice Çabej, "La question du lieu de formation [...] étant [...] aussi une question concernant l'histoire de la langue"<sup>10</sup> (Çabej 1972, 129). In questo senso effettivamente il lavoro etimologico di Çabej "fit de l'étymologies de l'albanais une partie intégrante et centrale de l'histoire de cette langue, une incarnation entière de son système"<sup>11</sup> (Kostallari e Mansaku 1988, 21).

Uno dei risultati più importanti degli studi etimologici di Çabej è stato quello di ricondurre ad una base albanese riconoscibile parole inizialmente considerate prestiti o fino ad allora non spiegate, ad esempio in Meyer (1891). Çabej dimostra che anche i toponimi più controversi rispecchiano una normale evoluzione fonetica. Inoltre, mostra che l'elemento latino in albanese presenta caratteri più arcaici di quello rumeno, suggerendo una romanizzazione più antica e separata da quella della Dacia. Il risultato è che in Çabej l'etimologia rappresenta un procedimento euristico di valore generale, finalizzato all'interpretazione della storia complessiva di un popolo.

### 3.1. *La questione della lingua nazionale*

Com'è noto, l'idea di una corrispondenza tra lingua e modo di pensare rappresenta uno dei capisaldi dell'ideologia nazionale a partire dalla politica linguistica della rivoluzione francese (Renzi 1981). Come sottolinea il rap-

<sup>8</sup> Trad. it.: La sua individualità, l'unità della lingua albanese e della cultura popolare.

<sup>9</sup> Trad. it.: Il legame organico dell'evoluzione della lingua con la cultura materiale e spirituale del popolo albanese.

<sup>10</sup> Trad. it.: la questione del luogo di formazione [...] essendo [...] anche una questione riguardante la storia della lingua.

<sup>11</sup> Trad. it.: fece dell'etimologia dell'albanese una parte integrante e centrale della storia di questa lingua, una incarnazione intera del suo sistema.

porto di Grégoire alla Convenzione nel 1794 “les mots ne croissent qu’avec la progression des idées et des besoins [...] dans l’étendue de la République, tant de jargons sont autant de barrières qui gênent les mouvements du commerce et atténuent les relations sociales. Par l’influence respective des mœurs sur le langage, du langage sur les mœurs, ils empêchent l’amalgame politique [...]”<sup>12</sup> (da Brunot 1927, 207 e 220). Tale concezione ha concorso a giustificare le politiche linguistiche che portano alla formazione delle lingue nazionali nell’Europa dell’Ottocento e del primo Novecento. Nell’affermarsi dell’ideologia nazionale, l’identità nazionale rappresenta la molla emotiva dell’autoriconoscimento su base territoriale, etnica e linguistica. Nello stesso tempo, la lingua nazionale costituisce il criterio di identificazione simbolica principale della “comunità immaginata” corrispondente alla nazione (Anderson 1996 [1991]). In particolare, secondo Hobsbawm (1996 [1987]), il nazionalismo linguistico e la questione della “lingua nazionale” riflettevano in molti casi agli interessi di strati medi della società per i quali avanzamento sociale e lingua materna erano “indissolubilmente collegati”. Hobsbawm (1996 [1987]) nota inoltre che la formazione di stati di massa e l’istruzione di ampie masse popolari, implicava il ricorso a una lingua parlata dalla maggior parte delle persone piuttosto che a una lingua d’élite. L’educazione e l’istruzione divengono questioni nazionali preminenti fin dall’inizio della formazione degli stati nazionali. L’affermazione delle lingue minori, parlate dalla massa della popolazione e diverse dalle grandi lingue di cultura, richiedeva a sua volta che il potere politico le imponesse.

Anche nel caso dell’albanese, la formazione della linguistica albanese e la fissazione di una lingua letteraria e di un albanese comune si collega al processo della *Rilindja* (cfr. Camaj 1984b; Demiraj 1988). Analogamente a quanto abbiamo osservato sul piano generale, per la questione della lingua nazionale rappresenta un punto cruciale del processo di elaborazione storico-culturale della nazione albanese, negli stessi termini in cui questo processo avviene nel resto d’Europa e esprime la nuova organizzazione della società europea. In realtà la cultura letteraria albanese era caratterizzata da due diverse tradizioni linguistico-letterarie, quella ghega, basata sulle varietà del nord, e quella toska, entrambe radicate nell’universo identitario dei parlanti e rappresentate da una nutrita schiera di autori. I gheghi, in primo luogo gli scutarini, si riconoscevano in una tradizione storica, sociale e religiosa molto sentita e molto antica; anche il sud, di varietà toska, aveva la sua tradizione, socio-culturale e religiosa, e si collegava con le minoranze italiane e greche.

<sup>12</sup> Trad. it.: [...] le parole non crescono che con il progresso delle idee e delle necessità [...] nell’estensione della Repubblica, tanti dialetti sono altrettante barriere che intralciano i movimenti del commercio e attenuano le relazioni sociali. A causa dell’influenza rispettiva dei costumi sulla lingua e della lingua sui costumi, impediscono l’amalgama politica [...].

È una decisione politica del regime comunista di Enver Hoxha quella che dal 1952 impone l'impiego di una varietà standardizzata di tipo toscano in Albania; dal 1972, a seguito del Congresso dell'ortografia della lingua albanese, non verranno più pubblicati testi letterari in ghego (cfr. Camaj 1984a). Lo storico della letteratura Rexhep Qosja (1985; cfr. Altimari 1986) dipinge la questione linguistica come complementare alla questione nazionale:

[...] les peu d'intellectuels ne peuvent considérer et traiter la question de la langue que comme un facteur essentiel qui témoigne de l'existence d'une nation autochtone, respectivement comme une émanation nationale [...] Traitant de la langue comme une émanation de l'esprit national, les romantiques albanais la considèrent aussi comme un facteur de l'enseignement, du savoir [...]. (Qosja 1985, 85, 88)<sup>13</sup>

In generale, come abbiamo visto, la cultura europea è stata sensibile all'idea che il dialetto corrisponda a una sistemazione subalterna e ridotta delle conoscenze. Tale atteggiamento è stato condiviso anche dagli orientamenti marxisti, dove si correla all'idea che la lingua nazionale unitaria rifletta un superamento in senso progressista di condizioni socio-economiche legate a interessi particolaristici e locali. Anche nel caso della formazione della lingua letteraria/standard albanese gli autori hanno messo a contrasto la lingua nazionale e i dialetti, considerati come forme minori e più ristrette di espressione:

[...] la langue nationale est le niveau le plus élevé du développement de la langue d'un peuple. Après la formation et la consolidation de la langue littéraire nationale, les dialectes n'existent que comme des vestiges qui ne représentent plus des catégories en développement, ils sont des formes d'un niveau plus bas de la langue commune [...]. (Gjinari 1975, 49)<sup>14</sup>

In questa prospettiva Kostallari (1973) discute diversi aspetti del processo di unificazione linguistica e di formazione della lingua nazionale rifacendosi allo storicismo marxista. In particolare collega il formarsi di una lingua unitaria nazionale ai processi socio-economici alla base degli stati nazionali per cui il cambiamento nelle strutture sociali determinato dal *trionfo della rivoluzione popolare* "ne pouvait ne pas donner les jours à des conditions qualitativement

<sup>13</sup> Trad. it.: [...] i pochi intellettuali non possono considerare e trattare la questione della lingua che come un fattore essenziale che testimonia l'esistenza di una nazione autoctona, rispettivamente come una emanazione nazionale [...] Trattando la lingua come una emanazione dello spirito nazionale, i romantici albanesi la considerarono anche come un fattore dell'insegnamento, del sapere [...].

<sup>14</sup> Trad. it.: [...] la lingua nazionale è il livello più elevato dello sviluppo della lingua di un popolo. Dopo la formazione e il consolidamento della lingua letteraria nazionale, i dialetti non esistono che come vestigia che non rappresentano più categorie in sviluppo, essi sono delle forme di un livello più basso della lingua comune [...].



nouvelles aussi pour la vie et le développement de la langue littéraire [...]”<sup>15</sup> (48). Kostallari mette in rapporto la necessità di una lingua letteraria comune con lo sviluppo dell’istruzione pubblica, della cultura e dei mezzi di comunicazione, le trasformazioni sociali e l’urbanizzazione, nei termini quindi della più classica motivazione capitalista. L’abbandono del ghego come lingua letteraria è giustificato proprio in rapporto al suo particolarismo:

La koinè littéraire méridionale avait élargi encore davantage sa diffusion, [...] l’ainsi dit ‘scutarin littéraire’ s’était tellement rétréci, que même les envahisseurs fascistes [...] ne l’admirent pas comme langue fondamentale de leurs organes, mais ils s’adressèrent surtout à la koinè littéraire méridionales [...]. (Ivi, 47)<sup>16</sup>

Anche l’interesse dei linguisti del Novecento in merito all’antichità dei dialetti albanesi (cfr. Beci 1982; Demiraj 1997) ha evidenti risvolti di natura politica; infatti un’origine recente, al massimo alto-medievale, delle differenze dialettali sembrerebbe corrispondere all’idea che la lingua albanese era inizialmente unitaria. Sulla base di questa ipotesi la lingua nazionale corrisponde alla restituzione di antiche condizioni storiche, di una sorta di età “dell’oro” rovinata da fattori sociolinguistici esterni e casuali, che appunto avrebbero determinato le differenze dialettali.

In realtà, come ci ha mostrato De Mauro (De Mauro 1974), non esiste la storia di una lingua ma eventualmente esiste la storia linguistica di una comunità: più in generale è noto che è impossibile assumere uno stadio linguistico uniforme anche nel caso canonico delle lingue romanze, per le quali questo stadio sembrerebbe documentato da testi sufficientemente uniformi. Del resto la lingua scritta è a sua volta una varietà molto speciale. Se consideriamo i termini *lingua* e *dialetto/varietà non standard* vediamo che tradizionalmente sono usati per designare collezioni di espressioni linguistiche, cioè quel particolare insieme di “azioni, enunciati o forme linguistiche (parole, frasi)” che Chomsky (1986, 19) definisce *lingua esterna*. La considerazione “esterna” della lingua caratterizza sia la linguistica storico-comparativa sia gli approcci descrittivi, strutturalisti e funzionalisti. Tali approcci vedono la lingua come un insieme di dispositivi verbali che riflettono le condizioni della comunicazione e le restrizioni pragmatiche e sociali legate alla trasmissione di messaggi. Questa concezione giustifica quindi pregiudizi tradizionali nei confronti delle varietà minoritarie, in quanto proprie dei vecchi o dei gruppi più isolati, non

<sup>15</sup>Trad. it.: non poteva non dare inizio a condizioni qualitativamente nuove anche per la vita e lo sviluppo della lingua letteraria.

<sup>16</sup>Trad. it.: La koinè letteraria meridionale aveva allargato ancora maggiormente la sua diffusione, [...] il cosiddetto ‘scutarino letterario’ si era talmente ristretto, che anche gli invasori fascisti [...] non lo ammisero come lingua fondamentale dei loro organi, ma si rivolsero soprattutto alla koinè letteraria meridionale [...].

funzionali alla comunicazione delle nuove generazioni, del maggior numero di parlanti, dei grandi mezzi di comunicazione, della globalizzazione. Sappiamo, al contrario, che ogni lingua riflette e realizza una facoltà cognitiva specializzata identica in tutti gli esseri umani; in questo senso, non vi sono lingue più o meno perfette o funzionali (Chomsky 1986; 2015). È, al contrario, la scelta tra lingue/varietà diverse ad avere un significato culturale, politico o identitario.

Su questo punto si innesta la questione del diritto alla lingua, che realizza alcuni dei principi di libertà della persona universalmente riconosciuti da documenti di organismi internazionali, come in particolare la Dichiarazione Universale dei Diritti dell'Uomo approvata dall'Assemblea Generale delle Nazioni Unite il 10 dicembre 1948 e l'Atto finale della Conferenza sulla Sicurezza e Cooperazione in Europa (Helsinki 1975). L'esercizio effettivo dei diritti fondamentali alla libertà di manifestazione del pensiero e all'uguaglianza delle persone dipende in ultima analisi dalla possibilità di realizzare liberamente uno specifico patrimonio di tratti culturali (Pizzorusso 1993). In particolare, il ricorso alla propria lingua materna costituisce uno dei modi per garantire a ciascun appartenente ad una minoranza linguistica la piena espressione del proprio pensiero. La diversità linguistica esprime un importante valore di democrazia. Essa infatti è possibile solo se vengono attuati i principi di libertà della persona, non solo nei sistemi legislativi ma prima di tutto negli atteggiamenti e nella coscienza delle persone, tramite un processo di sensibilizzazione della società. Il significato più profondo della valorizzazione delle differenze linguistiche risiede perciò nel fatto di favorire un'educazione alla tolleranza. A questo proposito De Mauro osserva che una scuola sensibile ai valori di un'educazione rispettosa della persona riconosce l'importanza pedagogica della varietà delle lingue:

La varietà delle lingue [...] discende da una capacità creativa propria in alto grado del cervello dell'uomo [...] L'esperienza della varietà delle lingue è importante per educarsi alla tolleranza e intelligenza delle possibilità comunicative ed espressive [...]. (De Mauro 1977, 133-134)

#### *4. L'identità linguistica come risultato dei rapporti sociali*

Le relazioni tra individui all'interno della società dipendono dalla posizione reciproca di coloro che interagiscono e riproducono norme, regole e valori relativi ai diversi aspetti del vivere in comune, alle consuetudini, alle usanze, alle credenze (cfr. Baldi e Savoia 2017). Tali norme sono interiorizzate dai membri del gruppo e concorrono a formarne ciò che chiamiamo identità e almeno alcuni aspetti della personalità. Come notano Berger e Luckmann (1991), la realtà che circonda ognuno di noi, inclusi i modi di vita e l'ordine sociale, rappresenta un prodotto dell'attività umana, che ogni essere umano deve internalizzare nel processo di socializzazione. Con la socializzazione l'in-

dividuo internalizza l'ordine sociale nei suoi aspetti micro e macro-sociologici e che lo rende partecipe dell'universo simbolico associato alla società in cui vive. Più in generale, nei processi di formazione dell'identità e dell'ordine simbolico introiettato, il linguaggio è il vero "deposito delle sedimentazioni collettive".

Language becomes the depository of a large aggregate of collective sedimentations, which can be acquired monothetically, that is, as cohesive wholes and without reconstructing their original process of formation. (Berger, Luckmann 1991, 84)

L'identità è quindi un costrutto di processi sociali che fissano l'universo simbolico dell'individuo:

Identity [...] stands in a dialectical relationship with society. Identity is formed by social processes. Once crystallized, it is maintained, modified, or even reshaped by social relations. The social processes involved in both the formation and the maintenance of identity are determined by the social structure. Conversely, the identities [...] react upon the given social structure, maintaining it, modifying it, or even reshaping it. (Ivi, 194)

L'identità degli individui è costruita quindi in forza di un insieme di caratteristiche che fissano la loro appartenenza al gruppo sociale. Questo insieme di caratteristiche è soggetto a variare in rapporto alle condizioni materiali di vita o alla psicologia e all'esperienza delle singole persone. Rappresenta in ultima analisi un processo di costruzione che Tabouret-Keller caratterizza nel seguente modo:

At any given time a person's identity is a heterogeneous set made up of all the names or identities, given to and taken up by her. But in a lifelong process, identity is endlessly created anew, according to very various social constraints (historical, institutional, economic, etc.), social interactions, encounters, and wishes that may happen to be very subjective and unique. (Tabouret-Keller 1998, 316)

Non è un caso, quindi, se l'inclusione di gruppi di immigrati albanesi nelle comunità arbëreshe dà comunque origine a sentimenti di insicurezza pur esistendo una comune identità culturale, linguistica e etnica (Giacomarra 1994). L'integrazione nelle comunità arbëreshe dell'Italia meridionale di albanesi dell'immigrazione in Italia nei primi anni Novanta mise in luce molte difficoltà, per cui Giacomarra conclude che,

[...] le identità dei popoli non sono date una volta per tutte, ma si costruiscono. Nonostante la vicinanza linguistica e una memoria storica in parte comune, 'L'identità' arbëreshe quale è venuta costruendosi nei cinque secoli trascorsi [in Italia] può perciò non avere più molto in comune con quella albanese originaria. (Ivi, 77)

La nostra epoca è contrassegnata dalla dialettica sull'identità. Sviluppo economico e globalizzazione hanno indirizzato le persone verso il ripensamento delle proprie identità in termini intimistici e comunitari. L'identità nazionale cede il passo ad una più rassicurante prospettiva regionale all'interno della quale le persone sembrano condividere una tradizione comune e comuni prospettive. Al contempo, le stesse persone chiuse in un'identità sempre più locale, si aprono, anche grazie alle nuove tecnologie a supporto dell'informazione e della comunicazione, ad abitanti di luoghi remoti con i quali sentono di condividere lingua, cultura, religione. Il processo di globalizzazione omologando i modi di vivere, di pensare e di produrre rende sempre più complesso identificare l'altro da noi e soprattutto individuare, tra le numerose nostre appartenenze, l'identità prevalente che ci distingue dall'altro. Se l'identità è ciò che fa sì che ogni individuo sia unico, tuttavia, gli elementi che la definiscono, come lingua, religione, condizione sociale, etnia, nazionalità, possono corrispondere a più appartenenze, dando luogo alla complessa variazione socio-culturale e linguistica che caratterizza ogni comunità. Le numerose appartenenze non rivestono nelle persone la stessa importanza e comunque non nello stesso momento; inoltre, la lingua, la nazionalità, la religione, la condizione sociale, le caratteristiche etniche vengono vissute dalle persone come un'unica identità. In un tempo contraddistinto dal rapido evolversi della comunicazione, dal dilatarsi dell'informazione, dai cambiamenti dei modelli di consumo e dalla crescente mobilità delle persone e segnato dall'indebolimento dei rapporti sociali, dallo scolorirsi delle linee di confine e dal declino dei riferimenti di valore e delle strutture istituzionali, il cittadino si trova a convivere e affrontare una dimensione cognitiva e emotiva di insicurezza (Bauman 2000; 2004 [2001]) e, comunque, di cambiamento.

Pertanto, nelle società attuali la questione dell'identità è resa problematica sia dal loro carattere multiculturale sia dai processi culturali (mezzi di comunicazione, deterritorializzazione socio-economica, uso di lingue veicolari) che tendono a sovrastare e uniformare le diversità originarie/native delle persone. In primo luogo, il carattere multiculturale delle nostre società ha concorso in maniera determinante a mettere in discussione la percezione stessa di appartenenza ad uno stesso gruppo sociale, che nelle società tradizionali si basa proprio sulla condivisione di valori e saperi. L'effetto della tradizione di organizzare, stabilizzare e controllare i comportamenti nei diversi settori della nostra vita è stato sostituito da altri meccanismi sociali, spesso non espliciti, ma comunque influenti. Il venir meno dei meccanismi di fissazione delle regole sociali, delle norme culturali e dei valori propri delle società tradizionali, e quindi dell'integrazione (Beck 2000 [1986]), renderebbe i membri delle società moderne più liberi rispetto alle regole imposte dal sistema sociale, e nello stesso tempo, più dipendenti dalla necessità di prendere decisioni individuali (Giddens 1999).

Quest'analisi in realtà non esaurisce la questione. Resta vero infatti che la base dell'identità è comunque rappresentata da un processo di adesione a

gruppi sociali e/o a sistemi di valori, nei termini quindi dell'usuale meccanismo di identificazione su base nazionale o etnica. Un punto dirimente rispetto a situazioni multiculturali del passato è che la distanziamento spazio-temporale delle relazioni sociali e della costruzione degli eventi (Giddens 1990) comporta una più complessa costruzione o conservazione della propria identità, inclusa la componente linguistica. Infatti la strutturazione del tempo e dello spazio da parte dei media rende possibile abitare presenti differenti, temporalmente differiti e spazialmente distanti, col risultato che le diverse tradizioni culturali e linguistiche sono soggette ad un sistematico adattamento a fenomeni globali. In una situazione nella quale nemmeno la presenza di lingue diverse può fermare il diffondersi di idee e culture in ogni parte del mondo "[...] new understandings, commonalities and frames of meaning [...] can serve to detach, or disembod, identities from particular times, places and traditions, and can have a 'pluralizing impact' on identity formation, producing a variety of hyphenated identities [...]" (Held, McGrew 2002, 39). Più specificamente emerge la possibilità che la cultura prodotta e il senso di appartenenza ad essa si manifestino in luoghi distinti. In questo senso, l'identità come identificazione culturale determina una sorta di ulteriore indeterminatezza al già complesso sistema di riferimento determinato dalla globalizzazione dei significati culturali (Zamagni 2002).

Il rapporto tra identità e fattori socio-culturali e linguistici si iscrive ora nel quadro dei processi di globalizzazione che hanno investito le scelte di politica economica e i meccanismi di comunicazione nella società contemporanea. La differenziazione delle fonti di informazione, dei linguaggi settoriali, delle condizioni socioeconomiche, delle culture e delle lingue dà luogo a una sorta di deregolamentazione dei comportamenti e delle aspettative, causando variazioni e incertezze nell'identità delle persone. In realtà il radicamento delle persone in una tradizione culturale e linguistica non può essere tagliato, come certi approcci al processo di globalizzazione tendono a sostenere (cfr. Giddens 1999). A questo proposito sembrano utili le considerazioni di Goody (2004), per cui l'idea che "noi moderni possiamo fare a meno della tradizione" non è sostenibile:

[...] the only tenable position is that we are (or may be) less tied by what has been handed down to us [...] not that we do it without a transfer; clearly our basic means of communication, language in its oral and in its written forms, involves just such a commitment to the conventions of the past in order to render interchange possible. (Ivi, 7)

Goody (2004) argomenta contro l'ipotesi per cui la modernità, vista come il prodotto della cultura del capitalismo, avrebbe comportato un insieme di "cambiamenti radicali" nell'intero sistema dei rapporti sociali. In realtà, la modernizzazione può coincidere con "variazioni di scala" piuttosto che con veri e propri cambiamenti nella natura stessa delle società umane. I dati etno e socio-antropologici mostrano che anche i capisaldi dell'economia di mercato, come il costituirsi di una forza lavoro priva di beni risale almeno all'Età del

Bronzo, quando l'uso dell'aratro e della trazione animale favorì una distribuzione ineguale delle terre e il formarsi di una classe sociale disponibile all'inurbamento.

Anche se la società attuale ha reso meno netta e immediata l'appartenenza socio-culturale e linguistica delle persone, tuttavia l'identità è comunque centrale nell'autoriconoscimento di ciascuno di noi. La lingua è come la religione, e in generale le convinzioni morali e i costumi tra le più significative e determinanti "appartenenze". Peraltro, la religione tende ad essere esclusiva, la lingua no; la lingua è fattore d'identità e strumento di comunicazione. La comune connotazione identitaria tra lingua e religione/credenze morali si esprime nella caratterizzazione moraleggiante dell'uso di una data lingua, ben nota negli studi antropologici. Il nome della lingua è nell'universo simbolico di molte comunità associato a attributi come 'sacro' e a nozioni come 'anima' e 'spirito'. Così ad esempio all'interno della propria comunità di riferimento il bielorusso è etichettato come "the foundation of spiritual life", l'afrikaans come "holy to us", l'irlandese come "the bearer of an outlook on life that is deeply Christian", il francese nel Quebec come "intimately linked to our faith [...] to all that is dear to us, to all that is sacred", il maya kaqchikel come "the Morality per se [...] often directly linked to the preferred ethnonational tongue" (Fishman 1998, 331). L'altro aspetto implicato dalla sacralità della propria lingua è la moralità, cioè la lingua richiama la morale, le tradizioni e i costumi adottati dalla comunità, per cui ricorrere ad una lingua diversa da quella del gruppo evoca l'ingratitude per i nostri avi (ivi, 332). Il collegamento tra lingua e moralità rappresenta quindi un meccanismo psicologico che emerge nelle più diverse tradizioni culturali implicando proprietà cognitive generali (Fodor 1983; Jackendoff 1993).

Il linguaggio nel fissare l'identità degli individui "esprime" e insieme "offre il mezzo" per creare il legame tra identità individuali e sociali (Tabouret-Keller 1998). Questo legame forza anche le politiche di bilinguismo che alcuni stati come il Canada, il Belgio o la Svizzera hanno proposto, come osserva Huntington:

Countries where almost everyone speaks the same language, such as France, Germany and Japan, differ significantly from countries with two or more linguistic communities, such as Switzerland, Belgium and Canada. In the latter countries divorce is always a possibility, and historically these countries have in large part held together by fear of more powerful neighbors. Efforts to make each group fluent in the other's language seldom succeed. Few Anglo-Canadians have been fluent in French. Few Flemish and Walloons are in the home in the other's language. German-speaking and French-speaking Swiss communicate with each other in English. (Huntington 2004, 191)

Il linguaggio, oltre essere esso stesso, in quanto usato, un segno identitario rispetto al gruppo sociale, fornisce le differenze (lessicali, morfosintattiche e fonologiche) che manifestano le differenti identificazioni, come nei casi, anti-

chi e recenti, di formazione di nuovi stati per i quali il riconoscimento di una lingua autonoma ha rappresentato una fonte di legittimazione. Un meccanismo identitario elementare, ma molto potente è l'identificazione di una lingua per mezzo di un nome. La denominazione ha l'effetto di creare i presupposti per la concettualizzazione di entità spesso incerta e cangiante come l'insieme delle competenze linguistiche dei parlanti di un gruppo e la definizione di uno spazio semantico *ad hoc*, evocatore a sua volta di simboli, credenze, interessi e identità. In una prospettiva etnologica (Canut 2000), il processo di denominazione di una lingua è trattato come una costruzione sociale che nasce dalla 'volontà di omogeneizzazione' orientata dalle istituzioni e dai linguisti, come nel caso dell'identità dell'albanese e di altre lingue nazionali. Un caso tipico è quello della lingua moldava. Il riconoscimento di una lingua moldava distinta dal rumeno riflette da oltre un secolo una questione linguistica e nazionale alimentata dai 'moldovenisti', cioè dagli ispiratori dell'ideologia storica, politica e linguistica utilizzata per "dar fondamento 'oggettivo' alla necessità di tenere e di continuare a mantenere separati la lingua romena dal moldavo della Bessarabia, la storia della Romania da quella della Bessarabia [...]" (Lörinczi 2005, 180).

Gumperz (1968) parla di "*Linguistic loyalty*" nei confronti di una varietà sentita come simbolo di un particolare gruppo o di un "particolare movimento sociale". La fedeltà linguistica rappresenta un ottimo collante per "whose members may continue to speak their own vernaculars within the family circle" e "may become a political issue in a modernizing society when hitherto socially isolated minorities groups become mobilized" (ivi, 385). Non a caso, spesso dietro richieste di riforme linguistiche finalizzate a legittime esigenze comunicative, si nascondono rivendicazioni socioeconomiche tra le differenti minoranze.

Hindi and Urdu, the competing literary standards of North India, or Serbian and Croatian, in Yugoslavia, are grammatically almost identical. They differ in their writing systems, in their lexicons, and in minor aspects of syntax. Nevertheless, their proponents treat them as separate languages. (*Ibidem*)

Trudgill (2004) riprende la definizione di *Ausbau language* (lingua per estensione) per caratterizzare le varietà costruite come lingue distinte per ragioni politiche, culturali, sociali, storiche. Il ruolo giocato dalla lingua e dalla sua denominazione nel riconoscimento identitario trova alcuni esempi illuminanti nella politica linguistica greca nei confronti delle due minoranze albanese e arumena. In questo caso la politica ufficiale greca chiama vlachika, lingua dei vlach, l'arumeno, cioè l'insieme delle varietà romanze strettamente affini al rumeno parlate in Grecia (come in altre aree dei Balcani). Il nome diverso intende escludere qualsiasi legame con il rumeno e la Romania di queste minoranze. Analogamente, nonostante che l'albanese parlato in Grecia sia una varietà toska a pieno titolo, perfettamente comprensibile per i parlanti



albanesi, la sua denominazione ufficiale è arvanitica. Il nome diverso vuole designare quindi una varietà distinta, separata dall'albanese. L'attribuzione di nomi che identificano lingue e culture è quindi uno strumento di potere politico, che tramite l'equivalenza tra una lingua, una nazione e una comunità etnica è funzionale alla legittimazione, anche giuridica, di differenze identitarie.

##### *5. La situazione attuale delle varietà albanesi*

Tenendo conto della discussione precedente, in questo paragrafo ci concentreremo sullo status sociolinguistico, culturale e comunicativo della lingua standard albanese. In ciò che segue faremo tesoro delle indicazioni forniteci da colleghi e studiosi, i professori Rexhep Ismajli dell'Accademia delle Scienze del Kossovo e Flora Koleci dell'Università di Tirana<sup>17</sup>. La ricerca e l'affermazione di un'unica varietà standard per l'uso scritto e in generale nei media e nella scuola abbraccia tutti i paesi nei quali l'albanese è la lingua generalmente parlata (Albania e Kossovo) o definisce una minoranza rilevante e attiva (Macedonia e Montenegro). Lo standard albanese a base toska, sembra aver vinto la sua battaglia, dal momento che, anche dopo la caduta del regime, ha continuato ad essere utilizzato come la lingua disponibile per tutti i contesti e gli scopi, per la scuola, i giornali, i mezzi di comunicazione e per le esigenze dell'economia di questi paesi. Ciò non significa che ancora, per esempio, non si parlino le varietà gheghe, associate, come già accennato, ad una forte tradizione identitaria. In questo senso, la questione linguistica non è definitivamente sopita.

Lo standard fissato nel 1972 è la lingua di uso comune, in Albania, Kossovo e Macedonia, nello scritto come in TV, alla radio, nei giornali, nella pubblicità, nel discorso politico; è inoltre la lingua usata nella scuola e nei manuali. Si ricorre ad essa nelle leggi e nei processi giudiziari, ed è ormai prevalentemente usata dagli autori nei testi letterari, anche se con la possibilità di influenze dialettali, tipicamente gheghe. Se l'attuale uso dello standard viene confrontato con quello degli anni Novanta del Novecento, appare notevolmente diverso, nel senso che il parlante si sente più libero di uscire dagli schemi fissati dalla tradizione grammaticale purista. Oggi si usano molto di più le strutture e il lessico della lingua parlata, con molti prestiti, in particolare nei media, dove si fa sentire l'influsso dell'inglese non solo nel lessico, ma a volte anche nella sintassi.

Accanto allo standard, si parla di "Albanese unificato" (*Shqipja e njësuar*), come vedremo meglio anche nella discussione che segue, relativa al Kossovo.

<sup>17</sup> Ringraziamo Flora Koleci e Rexhep Ismajli per aver dedicato tempo e impegno al lungo questionario che avevamo loro inviato. Il testo che presentiamo segue e riorganizza le loro risposte. Naturalmente eventuali imprecisioni o incoerenze sono da attribuire agli autori dell'articolo.



Negli ultimi anni, questo termine etichetta una variante che comprende tratti grammaticali e lessico sia del toscano che del ghego, in modo particolare l'infinito *me+participio* di quest'ultimo. Si tratta di una varietà di ambito prevalentemente letterario o comunque legato a scelte riflesse di intellettuali, specialmente nel Kossovo e nel nord dell'Albania, che si connette alla importante tradizione scritta ghega, con epicentro a Scutari. In particolare, questa unificazione ebbe tra i suoi promotori il linguista e poeta Martin Camaj, che usò una lingua con forme grammaticali dei due dialetti. Altri autori, come Ardian Ndreca, direttore della rivista *Shejzat* (Le pleiadi), fanno scelte più radicali, ricorrendo alla sintassi e alle proprietà grafico-fonetiche gheghe anche in sedi di contenuto scientifico. I tentativi di albanese "unificato" rispondono anche alle esigenze e alle competenze linguistiche degli albanesi che vivono in stati diversi (Albania, Kossovo, Macedonia, Montenegro), dove la lingua parlata è di tipo ghego, per cui lo standard è sentito come non rappresentativo e completo in quanto appunto di tipo toscano. In generale gli elementi gheghi includono, oltre all'infinito, anche forme del futuro del verbo del tipo, *kam+me+participio*, ad esempio *kam me shku* invece di *do+te+verb* o *! do te shkoj* 'andrò', e parole del ghego, come *poltron* invece di *kolltuk* 'poltrona', *penxhere* invece di *dritare* 'finestra', *kallamoq* invece di *misër* 'granturco', il saluto scutario, *nadja e mir* invece di *mirëmëngjes* 'buon mattino', etc. Nelle case si usa prevalentemente il dialetto. Si registrano tra Albania e Kossovo anche delle differenze e delle distanze che si sono determinate e consolidate nel lessico industriale e commerciale standard, che risente anche delle diverse influenze delle lingue europee più influenti, con una tendenza più marcatamente "puristica" in area kossovara, dove registriamo *shitore* per *dyqan* 'negozio', *barnatore* per *farmaci* 'farmacia', ecc.

Notiamo comunque che la padronanza dello standard non è sempre sufficiente. Nei mezzi di comunicazione, nella TV nazionale e nei grandi canali di ambito nazionale o sovranazionale, come nella maggior parte delle TV locali, ci si sforza di parlare lo standard, anche se emergono difficoltà ad usarlo fluentemente. Gli ospiti delle trasmissioni spesso scelgono di esprimersi nel proprio dialetto. Nel discorso politico alla TV o sui giornali si usa lo standard, anche se ci sono casi dove si parla in dialetto. Per esempio, nell'ultima campagna elettorale, il primo ministro parlava in dialetto nei comizi. Tuttavia l'uso dell'infinito ghego, anche se originariamente escluso dallo standard, come abbiamo visto sopra, è sempre più frequente.

Nelle grammatiche delle scuole medie e superiori viene preso in considerazione solo l'albanese standard, anche se nelle scuole del nord, in particolare, compare anche l'uso di una variante colta del ghego. Forme del ghego si trovano in particolare quando vengono studiati autori che hanno scritto in questa varietà, come Camaj, Fishta, Koliqi. Nel nord, compreso anche il Kossovo, nelle aule di scuola e all'università, nelle aule giudiziarie e in altri contesti pubblici, nelle interazioni parlate, normalmente viene usata la varietà

settentrionale o una varietà locale. Un caso emblematico è l'uso dello scutarino, la varietà ghega parlata a Scutari e dintorni, oggetto di un forte valore simbolico e identitario, praticata non solo da chi vive a Scutari, ma anche da molti scutarini che vivono a Tirana o altrove. Si tratta comunque sempre di un uso prevalentemente parlato, anche perché l'obbligo dello standard, ormai da tanti anni, ha reso difficile scrivere in varietà diverse.

Il ricorso e il grado di competenza nella lingua standard è associato ai classici meccanismi riconosciuti in sociolinguistica (Chambers, Trudgill 2004; Labov 1972), per cui nella maggior parte dei casi dipende dal grado di istruzione del parlante e dal gruppo sociale di appartenenza. Come è stato osservato nel caso di altri processi di diffusione della lingua standard in paesi diversi, anche nei paesi albanofoni le donne si adeguano più regolarmente all'uso dello standard, sentito come un mezzo di avanzamento e riconoscimento sociale. I giovani hanno sviluppato un parlato speciale, e sono molto meno attenti alle forme considerate corrette rispetto agli anziani. Inoltre, ci sono persone colte che per scelta individuale e identitaria, decidono di rifiutare l'uso dello standard, oppure trovano difficile esprimersi in una lingua sentita poco naturale. Come abbiamo notato, a Scutari e in altre aree del nord il ghego è identificato come una varietà autonoma, eventualmente minoritaria, comunque dotata di un'identità distinta e riconoscibile. Al contrario, nelle zone delle periferie meno sviluppate l'accesso alla lingua standard è visto come un mezzo di emancipazione e di avanzamento sociale. A Tirana e nei dintorni, dove vive quasi un terzo della popolazione, è invece l'uso della variante che si parla in città che viene generalmente associata all'emancipazione socio-economica.

Per quanto riguarda le lingue di minoranza, in Albania sono riconosciute le minoranze greca, macedone, serbo-montenegrina e valacca (arumena). La Costituzione albanese prevede e protegge i diritti delle minoranze. La Costituzione albanese del 21 ottobre 1998, nella seconda parte relativa a *I diritti e le libertà fondamentali dell'uomo*, all'art.18.2 esclude qualsiasi discriminazione "per sesso, razza, religione, etnia, lingua, opinioni politiche, religiose o filosofiche, condizioni economiche e sociali, istruzione", e all'art. 20 stabilisce che gli appartenenti alle minoranze nazionali "hanno diritto di manifestare liberamente, senza esservi impediti o obbligati, la loro appartenenza etnica, culturale, religiosa e linguistica, di conservarla e svilupparla, di istruire e istruirsi nella propria lingua materna, nonché di aderire alle associazioni organizzate per la tutela dei loro interessi e identità". Questi principi sono stati almeno in parte attuati con leggi successive. In particolare la minoranza greca, nel sud dell'Albania, ha strumenti mediatici, come i giornali *Lajko Vima*, *Tabidhromostis Epiro*, televisioni e radio. Inoltre è previsto il suo insegnamento nelle scuole delle città del sud (Gjirokastra, Saranda, Delvina). Anche i macedoni (Albania sud-orientale) e gli arumeni (diffusi in varie zone del territorio) hanno i loro giornali, *Frateria* gli arumeni e *Prespa* i macedoni, e le loro associazioni; l'insegnamento scolastico, assicurato al macedone, non è attuato per l'arumeno.

Negli ultimi anni opera un Consiglio Interaccademico per la lingua albanese, dichiarata lingua ufficiale della repubblica albanese. Il Consiglio comprende membri delle Accademie di Albania, del Kosovo e degli altri paesi albanofoni, e tratta la questione linguistica, anche se non si può parlare di una politica linguistica esplicita, salvo una particolare attenzione alla riforma della grafia. Secondo Ismajli vi è comunque una chiara spinta verso l'integrazione linguistica sulla base di una varietà il più possibile uniforme.

La testimonianza del linguista Rexhep Ismajli mette in luce il contrasto tra l'aspirazione più nascosta dell'élite intellettuale del Kosovo, di mantenere le caratteristiche linguistiche di tipo regionale (cioè 'ghego'), con gli interessi di carattere più generale che hanno in parte già determinato l'affermarsi dello standard albanese. Negli anni Novanta del secolo scorso, sotto l'occupazione serba, utilizzare l'albanese nelle scuole e nell'università, nella vita di tutti i giorni rispondeva ad una causa che doveva essere difesa. Per questo non era importante quale albanese si usava, bastava che fosse albanese; questo e la liberalizzazione delle condizioni di vita, la circolazione dei giovani, etc. hanno portato a una situazione nella quale tutte le varietà si possono usare normalmente. Emerge, a questo punto, una situazione dinamica di transizione. Il divario tra le aspettative degli intellettuali e gli usi più correnti dei media e delle istituzioni scolastiche si manifesta nelle condizioni di variazione e di mescolanza linguistica sensibili alle variabili socio-stilistiche tipiche dei processi di scambio culturale. I sistemi in gioco sono i dialetti kosovari, il ghego standardizzato, l'albanese letterario unificato e forme ibride tra il ghego letterario e in particolare l'albanese unificato, descritto sopra, piuttosto che lo standard toscano in senso stretto. Ismajli, autore di un lavoro sulla lingua standard e l'identità (Ismajli 2005), descrive la situazione ricordando che nella scuola e all'università in tutti i livelli, si ricorre all'albanese unificato o all'albanese standard, anche se con livelli d'acquisizione e padronanza differenti. C'è un continuum tra le forme dell'albanese unificato e le forme del ghego letterario, dipendente anche dal grado di conoscenza dell'albanese standard. Emergono comunque forme dialettali e regionali del ghego, specialmente nelle situazioni meno formali e di familiarità. Nei *mass media* vi sono trasmissioni dove si usa anche la varietà ghega colta, oppure il dialetto. Comunque ghego colto e dialetto influenzano l'albanese standard normalmente utilizzato. L'impiego della varietà ghega locale caratterizza in particolare le trasmissioni umoristiche e anche le trasmissioni, quelle dal vivo, specialmente nelle tv non-pubbliche. Generalmente nei giornali si usa l'albanese standard, ma c'è anche un giornale (*Java*, settimanale) pubblicato in un ghego, con molti elementi del "ghego standard" e con interferenze anche da parte dei circoli di Shkodra.

Anche in Kosovo vi sono fattori socio-economici che influenzano la padronanza e la scelta di una varietà. Parlare kosovaro è screditato rispetto all'uso dell'albanese unificato standard, anche se è difficile trovare un limite certo in questo continuum. La questione della varietà kosovara non si pone

tanto come una questione di ‘lingua minoritaria’, anche se è sentita come meno importante della lingua standard; piuttosto la varietà ghega del Kosovo è sentita dai parlanti come una specie di dialetto, non autonomo. Ci sono comunque testimonianze del ricorso alla varietà kosovara principalmente tra i giovani di Prishtina e delle città. Negli altri casi, si può dire che i contadini usano il dialetto, gli intellettuali usano nelle situazioni formali l’albanese unificato o standard, anche se in maniera imperfetta. In alcune situazioni si usa il continuum albanese standard unificato-ghego standard, cioè la forma ghega letteraria storica, tipica anche delle situazioni non-formali, una sorta d’albanese colto basato sul ghego letterario e con molte interferenze dell’albanese standard unificato nel lessico e nella sintassi. Infine, emergono anche in Kosovo istanze identitarie basate sulla specifica tradizione culturale e linguistica, anche se le tendenze integrazioniste con l’albanese standard sono dominanti.

### 5.1. Osservazioni conclusive

Il titolo di questo lavoro, “Cultura e identità nella lingua albanese”, può sembrare un’immagine efficace ma difficile da spiegare. Invece, come ha mostrato il dipanarsi dei diversi aspetti della relazione tra lingua e comunità di persone, non è così. È vero che la cultura e l’identità, intese come l’universo simbolico che la società plasma in ognuno di noi, sono nella lingua, in quanto il sistema linguistico, la grammatica, segue il destino dei parlanti. Ogni lingua, più precisamente la maniera di usarla, esprime i meccanismi psicologici e i fattori storico-sociali, culturali che determinano il modo di comunicare per mezzo del linguaggio. Le scelte linguistiche assumono così il ruolo di indicatori di fenomeni e di differenze sociali. Quindi, anche se le proprietà profonde della nostra facoltà di linguaggio sono universali, i processi che mettono in contatto le lingue con gli atteggiamenti delle persone e le regole della comunità, influenzano il destino e il ruolo delle lingue nel corso della storia. Noi abbiamo indagato questo legame nella storia linguistica dell’albanese, una storia che riflette, fino alla situazione attuale, vicende politiche e culturali complesse.

### Riferimenti bibliografici

- Altimari Francesco (1986), “Profili storico-letterari”, in Francesco Altimari, Mario Bognari, Paolo Carrozza 1986, 1-31.
- (1992), *Per una storia della dialettologia arbëreshe. Studi e ricerche sulle parlate albanesi dell’Italia Meridionale*, Cosenza, Quaderni di Ziarri.
- (2014), *Studia linguistica italo-albanica. Arbërishtja në kontekstin gjuhësor ballkanik dhe italian*, Prishtinë, Academia Scientiarum et Artium Kosoviensis.
- Altimari Francesco, Bognari Mario, Carrozza Paolo, a cura di (1986), *L’esilio della parola. La minoranza linguistica albanese in Italia. Profili storico-letterari, antropologici e giuridico-istituzionali*, con una prefazione di Tullio De Mauro, Pisa, ETS.

- Altimari Francesco, Savoia Leonardo M., a cura di (1994), *I dialetti italo-albanesi. Studi linguistici e storico-culturali sulle comunità arbëreshe*, presentazione di Tullio de Mauro, Roma, Bulzoni.
- Anderson Benedict (1991), *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London-New York, Verso.
- Baldi Benedetta, Savoia Leonardo M. (2016), “Fenomeni di code-mixing e di prestito nei sistemi *arbëreshë*”, in Idd. (a cura di), *La lingua e i parlanti. Studi e ricerche di linguistica*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 145-163.
- (2017), “L’identità come mezzo di (de)legittimazione: procedure linguistiche e pragmatiche nel discorso politico”, in Benedetta Baldi (a cura di), *La delegittimazione politica nell’età contemporanea*, vol. II, *Parole nemiche: teorie, pratiche e linguaggi*, Roma, Viella, 287-338.
- Banfi Emanuele (1985), *Linguistica balcanica*, Bologna, Zanichelli.
- Bauman Zygmunt (2000), *Liquid Modernity*, Cambridge, Polity Press.
- (2001), *Community: Seeking Safety in an Insecure World*, Blackwell, Oxford.
- Beci Bahri (1982), “L’ancienneté des dialectes de l’albanais, témoignage des territoires anciens albanais”, *Studia Albanica* 19, 2, 125-136.
- Beck Ulrich (1986), *Die isikogesellschaft Auf dem Weg in eine andere Moderne*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag. Trad. it. di Luca Burgazzoli (2000), *I rischi della libertà*, edizione italiana a cura di Sandro Mezzadra, Bologna, il Mulino.
- Berger Peter, Luckmann Thomas (1991), *The Social Construction of Reality*, Harmondsworth, Penguin.
- Birken-Silverman Gabriele (2000), “La lingua come valore simbolico ed espressione dell’identità: l’uso e la struttura lessicale dell’*arbëresh* in Calabria”, in Paola Radici Colace (a cura di), *Le minoranze linguistiche in Calabria: proposte per la difesa di identità etnico-culturali neglette*, Atti del I Convegno Internazionale (C.S.R.D.C., Locri, Palazzo Nieddu, 5-7 giugno 1998), Ardore Marina, Arti Grafiche Edizioni, 37-55.
- Bopp Franz (1816), *Über das Conjugationsystem der Sanskritsprache in Vergleichung mit jenem der griechischen, lateinischen, persischen und germanischen Sprache*, Frankfurt am Main, Andreäische Buchhandlung.
- (1855), *Über das Albanesische in seinen verwandtschaftlichen Beziehungen*, Berlin, J. A. Stargardt.
- Brunot Ferdinand (1927), *Histoire de la langue française des origines à 1900*, vol. IX, *La Révolution et l’Empire*, IX.i, *Le français langue nationale*, Paris, Colin.
- Camaj Martin (1984a), “Demetrio Camarda e la linguistica albanese”, in Antonino Guzzetta 1984a, 85-93.
- (1984b), *Albanian Grammar*, Wiesbaden, Harrassowitz.
- (1993), “Gli aspetti romantici nell’opera del De Rada”, in Antonino Guzzetta (a cura di), *Gli albanesi d’Italia e la Rilindja albanese. Linguistica, letteratura, storia, folclore. Il contributo degli albanesi di Sicilia e di Calabria*, Atti del XVI Congresso internazionale di studi albanesi (Palermo 24-28 novembre 1990), Palermo, Bellanca, 23-27.
- Camarda Demetrio (1864), *Saggio di grammatologia comparata sulla lingua albanese*, Livorno, Successore di E. Vignozzi e C.
- Canut Cécile (2000), “Le nom des langues ou les métaphores de la frontière”, *Ethnologues comparées* 1, 1-15.

- Carrozza Paolo (1986), "Profili giuridico-istituzionali", in Francesco Altimari, Mario Bolognari, Paolo Carrozza 1986, 115-217.
- (1992), "Stati nazionali, multiculturalismo, diritti scolastici e culturali. Il punto di vista giuridico-istituzionale", in Gastone Tassinari, Giovanna Ceccatelli Gurrieri, Mariangela Giusti (a cura di), *Scuola e società multiculturale. Elementi di analisi multidisciplinare*, Firenze, La Nuova Italia, 151-165.
- Chambers Jack K., Trudgill Peter (2004 [1980]), *Dialectology*, Cambridge, Cambridge UP.
- Chomsky Noam (1986), *Knowledge of Language. Its nature, Origin, and Use*, New York, Praeger.
- (2015), *What Kind of Creatures Are We?*, New York, Columbia UP.
- Çabej Eqrem (1972), "Le problème du territoire de la formation de la langue albanaise", *Studia Albanica* 9, 2, 125-151.
- (1980), "Sur les principes et la méthode des études étymologiques", *Studia Albanica* 17, 2, 7-40.
- (1982), *Studime etimologjike në fushë të shqipës* (Studi etimologici nel campo dell'albanese), vol. I, Akademia e Shkencave, Tiranë.
- De Leo Pietro (1981), "Condizioni economico-sociali degli albanesi in Calabria", in Università degli Studi della Calabria, Dipartimento di Storia (a cura di), *Miscellanea di studi storici*, Cosenza, Brenner, 123-142.
- Dell'Erba Nunzio (1997) *Storia dell'Albania*, Roma, TEN.
- De Mauro Tullio (1974), *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza.
- (1977), *Scuola e linguaggio. Questioni di educazione linguistica*, Roma, Editori Riuniti.
- Demiraj Shaban (1986), *Gramatikë historike e gjuhës shqipe*, Tiranë, Shtëpia botuese "8 Nentori".
- (1988), *Gjuha shqipe dhe historia e saj* (La lingua albanese e la sua storia), Tiranë, Shtëpia botuese e librit universitar.
- (1997), *La lingua albanese. Origine, storia, struttura*, Rende, Università degli Studi della Calabria, Centro editoriale e librario.
- Dendrinou Bessie (2009), "Language Issues and Language Policies in Greece", in Gerhard Stickel (ed.), *National and European Language Policies. Contributions to the Annual Conference 2007 of EFNIL in Riga*, Frankfurt-Berlin-Bern-Bruxelles-New York-Oxford-Wien, Peter Lang, 53-69.
- De Rada Girolamo, traduzione e cura di (1866), *Rapsodie d'un poema albanese raccolte nelle colonie del napoletano*, Firenze, tip. di Federigo Bencini. Alla cura ha collaborato Niccolò Jenò De' Coronei.
- (1893), *Conferenze sull'antichità della lingua albanese. Grammatica della medesima*, Napoli, Mormile.
- (2005), *Epistolario con N. Tommaseo*, in Id., *Opera omnia*, vol. XII, t. 1, *La corrispondenza inedita tra Girolamo De Rada e Niccolò Tommaseo, 1860-1874*, a cura di Michelangelo La Luna, Soveria Mannelli, Rubettino.
- Dorsa Vincenzo (1862), *Studi etimologici della lingua albanese*, Cosenza, Tip. di G. Migliaccio.
- Faraco Giuseppe (1976), "Gli albanesi d'Italia", in Ulderico Bernardi (a cura di), *Le mille culture. Comunità locali e partecipazione politica*, Roma, Coines Edizioni, 194-211.



- Fishman Joshua (1972), *The Sociology of Language, an Interdisciplinary Social Science Approach to Language in Society*, New York, Newbury House Publishers.
- (1998), “Language and Ethnicity: the View from Within”, in Florian Coulmas (ed.), *The Handbook of Sociolinguistics*, Oxford, Blackwell, 327-343.
- Fodor J.A. (1983), *The Modularity of Mind: An Essay on Faculty Psychology*, Cambridge, MIT Press.
- Gambarara Daniele (1980), “Parlare albanese nell’Italia unita”, *Zjarri* 27, 49-67.
- Giacomarra Mario (1994), *Immigrati e minoranze. Percorsi di integrazione sociale in Sicilia*, Palermo, La Zisa.
- Giddens Anthony (1990), *The Consequences of Modernity*, Cambridge, Polity Press.
- (1999), *Runaway World. How Globalization is Reshaping our Lives*, London, Profile Books.
- Gjinari Jorgji (1975), “Une nouvelle phase de la langue littéraire albanaise”, *Studia Albanica* 12, 1, 47-50.
- Goody Jack (2004), *Capitalism and Modernity: The Great Debate*, Oxford, Polity.
- Gumperz J.J. (1968), “The Speech Community”, in D.L. Sills, R.K. Merton (eds), *International Encyclopedia of the Social Sciences*, vol. IX, New York, Macmillan, 381-386.
- Guzzetta Antonino, a cura di (1984a), *Demetrio Camarda e la linguistica albanese*, Atti dell’XI Congresso internazionale di studi albanesi (Palermo, 20-22 aprile 1983), Palermo, Bellanca.
- (1984b), “Demetrio Camarda, uomo di fede, patriota, scrittore, linguista”, in *Guzzetta* 1984a, 9-21.
- (1989), “Presentazione”, in Demetrio Camarda, *Saggio di grammatologia comparata sulla lingua albanese*, ristampa anastatica dell’edizione del 1864, Palermo, Renna.
- Hamp E.P. (1978), “Problems of Multilingualism in Small Linguistic Communities”, in J.E. Alatis (ed.), *International Dimensions of Bilingual Education*, Washington, D.C., Georgetown UP, 155-164.
- Held David, McGrew Anthony (2002), *Globalization/Anti-Globalization*, Cambridge, Polity Press.
- Hobsbawm E.J. (1987), *The Age of Empire. 1875-1914*, London, Weidenfeld and Nicolson.
- Huntington S.P. (2004), *Who Are We? The Challenges to America’s National Identity*, New York, Simon & Schuster.
- Ismajli Rexhep (2005), *Gjuhë standarde dhe histori identitetesh* (Lingua standard e storia identitaria), Tiranë, Akademia e shkencave e Shqipërisë.
- Jackendoff Ray (1993), *Patterns in the Mind. Language and Human Nature*, New York, Harvester Wheatsheaf.
- Jokl Norbert (1923), *Linguistisch-kulturhistorische Untersuchungen aus dem Bereiche des Albanischen*, Berlin, de Gruyter.
- Klein Gabriella (1986), *La politica linguistica del fascismo*, Il Mulino, Bologna.
- Kostallari Androkli (1964), “Le développement des études albanologiques en Albanie. Problèmes nouveaux et tâches nouvelles”, *Studia Albanica* 1, 5-46.
- (1973), “La langue littéraire albanaise contemporaine et les problèmes fondamentaux de son orthographe”, *Studia Albanica* 10, 1, 33-89.
- Kostallari Androkli, Seit Mansaku (1988), “L’œuvre du prof. Eqrem Çabej dans le domaine de la science et de la culture albanaises”, *Studia Albanica* 25, 2, 13-25.

- Labov William (1972), *Sociolinguistic Patterns*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Lörinczi Marinella (2005), “La sconfitta del buon senso linguistico: il primo dizionario moldavo-romeno, a oltre un anno dalla sua pubblicazione”, in Cristina Guardiano, Emilia Calaresu, Cecilia Robustelli, Augusto Carli (a cura di), *Lingue, istituzioni, territori. Riflessioni teoriche, proposte metodologiche ed esperienze di politica linguistica*, Atti del XXXIII Congresso internazionale di studi della Società di Linguistica Italiana (Modena, 23-25 settembre 2004), Roma, Bulzoni, 175-191.
- Mandalà Matteo (1990), *Poesia popolare e poesia d'arte nella Rilindja*, Palermo, Bellanca.
- Mann Stuart (1977), *An Albanian Historical Grammar*, Hamburg, Helmut Buske.
- Manzini M. Rita, Savoia Leonardo M. (2007), *A Unification of Morphology and Syntax. Investigations into Romance and Albanian dialects*, London, Routledge.
- Meyer Gustav (1888), *Kurzgefasste albanesische Grammatik*, Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel.
- (1891), *Etymologisches Wörterbuch der albanesischen Sprache*, Strassburg, K.J. Trübner.
- Miklosich Franz (1861), *Die slavischen Elemente in Rumunischen* (Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften Philosophisch-historische Klasse 12), Wien, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei.
- Morpurgo Davis Anna (1994), “La linguistica dell'Ottocento”, in G.C. Lepschy (a cura di), *Storia della linguistica*, vol. III, Bologna, Il Mulino, 11-399.
- Nadin Bassani Lucia (2008), *Migrazioni e integrazione. Il caso degli Albanesi a Venezia (1479-1552)*, Roma, Bulzoni.
- Pellegrini G.B. (1995), *Avviamento alla linguistica albanese*, Palermo, Luxograph.
- Pizzorusso Arnaldo (1993 [1991]), *Minoranze e maggioranze*, Torino, Einaudi.
- Qosja Rexhep (1985), “La structure des conceptions linguistiques dans le romantisme albanais”, *Studia Albanica* 22, 2, 85-108.
- Renzi Lorenzo (1981), *La politica linguistica della rivoluzione francese. Studio sulle origini e la natura del Giacobinismo linguistico*, Napoli, Liguori.
- Salvi Sergio (1975), *Le lingue tagliate. Storia delle minoranze linguistiche in Italia*, Milano, Rizzoli.
- Sasse H.-J. (1991), *Arvanitika: Die albanischen Sprachreste in Griechenland*, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.
- Savoia Leonardo M. (1981), “Appunti per la storia della linguistica tra '700 e '800”, in *Studi di linguistica italiana per Giovanni Nencioni*, a cura degli allievi, Firenze, Luciano Pappagallo, 351-420.
- (2001), “La legge 482 sulle minoranze linguistiche storiche. Le lingue di minoranza e le varietà non standard in Italia”, *Rivista Italiana di Dialettologia* 25, 7-50.
- (2010), “Albanese, comunità”, in Raffaele Simone, Gaetano Berruto, Paolo D'Achille (a cura di), *Enciclopedia dell'italiano*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana G. Treccani, <[http://www.treccani.it/enciclopedia/comunita-albanese\\_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/comunita-albanese_%28Enciclopedia-dell%27Italiano%29/)> (11/2017).
- (2012 [2008]), *Studi sulle varietà arbëreshe*, con la prefazione di Francesco Altimari e un contributo di M. Rita Manzini, Università della Calabria, Dipartimento di Linguistica, Sezione di Albanologia.



- Savoia Leonardo M., Manzini M. Rita (2003), "Participio e infinito nella varietà di Scutari", in Matteo Mandalà (a cura di), *Cinque secoli di cultura albanese in Sicilia. Giornate di studi offerte a Antonino Guzzetta*, Atti del XXVIII Congresso internazionale di studi albanesi (Palermo, Piana degli Albanesi, Mezzojuso, Contessa Entellina, 16-19 maggio 2002), Palermo, A. C. Mirror, 401-432.
- Schuchardt Hugo (1874), "Phonétique comparée", *Romania* 3, 9, 1-30, <[http://www.persee.fr/doc/roma\\_0035-8029\\_1874\\_num\\_3\\_9\\_6666](http://www.persee.fr/doc/roma_0035-8029_1874_num_3_9_6666)> (11/2017).
- (1885), *Über die Lautgesetze. Gegen die Junggrammatiker*, Berlin, R. Oppenheim.
- Schumacher Stefan, Matzinger Joachim (2013), *Die Verben des Altalbanischen. Belegwörterbuch, Vorgeschichte und Etymologie*, unter Mitarbeit von A.-M. Adaktylos, Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.
- Solano Francesco (1988 [1972]), *Manuale di lingua albanese. Elementi di morfologia e sintassi, esercizi, cenni sui dialetti*, Cosenza [s.e.].
- Tabouret-Keller Andrée (1998), "Language and identity", in Florian Coulmas (ed.), *The Handbook of Sociolinguistics*, Oxford, Blackwell, 315-326.
- Tagliavini Carlo (1965 [1943]), *La stratificazione del lessico albanese. Elementi indoeuropei*, Bologna, R. Patron.
- Trudgill Peter (2004), "Glocalisation and the Ausbau Sociolinguistics of Modern Europe", in Anna Duszak, Urszula Okulska (eds), *Speaking from the Margin: Global English from a European Perspective*, Frankfurt-New York-Oxford, Peter Lang, 35-49.
- (2009), "Sociolinguistic Typology and Complexification", in Geoffrey Sampson, David Gil, Peter Trudgill (eds), *Language Complexity as an Evolving Variable*, Oxford, Oxford UP, 98-109.
- Tsitsipis L.D. (1995), "The Coding of Linguistic Ideology in Arvanitika (Albanian) Language Shift: Congruent and Contradictory Discourse", *Anthropological Linguistics* 37, 4, 541-577.
- Xylander Josef von (1835), *Die Sprache der Albanesen oder Schkipetaren*, Frankfurt am Main, Andreäische Buchhandlung.
- Zamagni Stefano (2002), "Migrazioni, multiculturalità e politiche dell'identità", in Carmelo Vigna, Stefano Zamagni (a cura di), *Multiculturalismo e identità*, Milano, Vita e Pensiero università, 221-261.



# I *Canti di Milosao* di Girolamo De Rada<sup>1</sup>: storia e struttura del poema

Francesco Altimari

Università della Calabria (<[francesco.altimari@unical.it](mailto:francesco.altimari@unical.it)>)

## Abstract

The study deals with the complex and evocative history and genesis of De Rada's first poem: *Canti di Milosao*. In the early nineteenth century historic scenario, in which Albania was reduced to a mere geographic expression within the Turkish-Ottoman Empire by centuries long oppressive foreign domination, the Italian-Albanian community (or *Arbëreshë*) brought about an important movement of "awakening" of identity, better known as the movement of the "Rilindja" (Rebirth). The leading exponent of this literary movement was the Calabrian-Albanian Girolamo De Rada (1814-1903) who published in Naples in 1836 *Canti di Milosao*, when he was just twenty-two. The poem marks the entrance of Albanian literature into modernity and represents one of the highest literary expressions not only of *Arbëresh* (Italian-Albanian) literature and of Albanian literature but also of all European romantic literature.

Keywords: *Albanian Risorgimento*, *Arbëresh*, *Romanticism*, *Byronism*, *Calabrian Romanticism*, *the poetry of Girolamo De Rada*

<sup>1</sup> Girolamo De Rada (Macchia Albanese, 1814 – San Demetrio Corone, 1903), svolse gli studi medi e superiori nel Collegio italo-albanese di Sant'Adriano, a San Demetrio Corone, in Calabria, e quelli universitari a Napoli. Figura centrale della letteratura e della cultura *arbëreshe* dell'Ottocento e iniziatore della letteratura albanese moderna, Girolamo De Rada rappresenta una voce originale e paradigmatica della poesia romantica europea. Grazie al suo forte impegno culturale e alla sua ricca produzione letteraria – tra le sue opere più significative ricordiamo i poemi *Canti di Milosao* (1836, 1847, 1873), *Canti di Serafina Thopia* (1839, 1843, 1898), *Storie d'Albania* (1847) e *Skanderbeku i pafan* (1868-1884; Scanderbeg sventurato) – che lo misero anche in contatto con autorevoli esponenti della intelligenza italiana ed europea del tempo, egli diede un apporto decisivo all'affermazione della "questione albanese", diventando il promotore e la guida del movimento della "Rilindja" (Rinascita) italo-albanese. Di notevole interesse sono anche le sue opere grammaticali, nonché le sue originali raccolte di poesia orale *arbëreshe Rapsodie d'un poema albanese* (1866) e *Rapsodie Nazionali* (1883-1887). Intensa fu anche la sua attività pubblicistica: fondò e diresse nel 1848 *L'Albanese d'Italia*, il primo giornale albanese, e il *Fjamuri Arbërit* (La Bandiera d'Albania), che fu dal 1883 al 1887 il punto di incontro e di riferimento delle forze intellettuali e patriottiche albanesi.

### 1. *Perché Milosao?*

“A Strange Name”. Un nome strano, curioso. Così Arshi Pipa intitola il paragrafo della monografia in cui si occupa dell’origine del nome del figlio del despota di Scutari, protagonista eponimo del primo poema deradiano, i *Canti di Milosao*. E si chiede poi lo studioso albanese, non essendosi imbattuto in questo nome né nella tradizione né nel folklore *arbëresh*, se l’origine possa essere letteraria, se cioè possiamo trovarci qui di fronte ad un nome probabilmente inventato dal De Rada stesso: “No record exists of a Milosao, son of the despot of Scutari. Did De Rada invent the persona, or only change the name? And where did he pick up the strange name which is not Albanian, Italian, or Greek?” (Pipa 1978, 51) e “since the name does not appear in Arbëresh tradition and folklore, the source may be literary” (ivi, 57).

Pipa ricorda però che il nome “Milloshini”, personaggio che compare già nei *Canti Premilosaici* (De Rada 2005a [1833-1835]) e poi anche nelle *Rapsodie* (1866), è di origine serba: lo indica il suffisso *-šin* collegato alla radice “Milū” e lo confermano i tanti altri nomi serbi caratterizzati, come evidenziato dal linguista Franz Miklosich, dallo stesso componente morfologico, e tra questi, ad esempio, Dobrašın, Nikašin, Radušın, Vukašin, Petrašin; quest’ultimo presente anche nella forma Pjeter-Shini, altro eroe che a fianco di Millo-Shini è attestato nei canti popolari italo-albanesi, benché nelle *Rapsodie* del De Rada si ricordi anche Kola Mark-Shini. Da qui la conclusione di Pipa secondo cui si tratta di un probabile slavismo, forse derivato da “Milosclavo” o “Miloslav”, nome che troviamo anche alla base di Milloshini.

L’origine slava del nome è, quindi, assodata, anche se problematico si pone il passaggio da un possibile originario “Miloslav”, che seguendo analogicamente lo stesso “adattamento” subito in italiano da altri nomi slavi come Stanislao, Ladislao, ma anche Venceslao, avrebbe dovuto dare un verisimile esito di “Miloslao”. Ma Pipa ci ricorda anche come nei nomi serbo-croati che terminano in *-slav* possiamo avere la perdita del morfema *-l*, portandoci anche come attestazione un *Milosav* che figura in un poema epico pubblicato da P. Miklosich nel 1870 (Pipa 1978, 56).

Un’altra ipotesi, che qui ci sentiamo di avanzare, muove proprio da una probabile forma mediata dall’italiano di *Milošav*, che potrebbe essersi adattato all’italiano, sostituendo l’originario morfema finale slavo *-v* con il morfema dei sostantivi al maschile singolare dell’italiano *-o*. Senza escludere una possibile forma base slava in versione italianizzata (e semplificata dai segni diacritici) *Milos*, declinata anche *Milosa*, che compare così già nella prima attestazione premilosaica in forma invocativa, ma con spostamento dell’accento *Milosā* (De Rada 2005a [1833-1835], 392).

A possibili fonti serbe mediate dall’italiano conduce anche l’altro nome letterario deradiano, Bosdare, protagonista del suo secondo poema, *Canti di Serafina Thopia, principessa di Zadrina nel XV secolo* (1843), nome derivato

da una probabile base *Bozdar*<*Božidar* (calco dal nome greco Teodoro, cioè “dono di Dio”).

Tornando a Milosao, il riferimento storico potrebbe essere stato sempre un Miloš ripreso dalla storia serba. Non pensiamo però al più famoso Miloš Obilić (o Kobilić), il leggendario cavaliere che avrebbe assassinato nella tenda il sultano Amurat nella celebre battaglia del Cossovo del 1389, certamente più “prossimo” storicamente al periodo in cui è ambientato il poema, cioè il secolo XV, ma piuttosto a Miloš Obrenović (1780-1860), tra i primi principi insorti contro il potere ottomano nei Balcani vissuto a cavallo tra il Sette- e l'Ottocento, dunque cronologicamente più “vicino” al periodo in cui visse De Rada.

Fondatore della dinastia degli Obrenović, Miloš si ribellò ai turchi e ottenne nel 1815 l'autonomia amministrativa della Serbia. Nel 1835 fu costretto a concedere la Costituzione, abrogata tre anni dopo per le pressioni di Russia e Turchia, che la ritenevano troppo liberale. Nel 1839 dovette abdicare a favore del figlio Milan; risalito sul trono nel 1858, morì nel 1860. L'anno di concessione al popolo serbo della Costituzione da parte di Miloš Obrenović rende plausibile l'ipotesi di riconoscere in lui il personaggio storico a cui si sarebbe richiamato De Rada e ciò giustificerebbe la inusuale scelta onomastica che caratterizza il protagonista del suo poema: nei *Canti Premilosaici* si accenna all'eroe solo nei canti XXV e XXVI del cosiddetto “Manoscritto di Copenaghen”, che, stando alle nostre ipotesi di datazione, sarebbe stato composto tra il 1834 e il 1835.

I due Miloš, cioè sia Obilić che Obrenović, entrambi personaggi importanti della storia serba, vengono menzionati nella versione italianizzata di *Milosao*, rispettivamente, da Niccolò Tommaseo (cfr. la sua raccolta folklorica *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci raccolti e illustrati da N. Tommaseo*, 1842, 55) e da Gabriele D'Annunzio (cfr. la sua *Ode alla nazione serba*, 1915)<sup>2</sup>.

Non va esclusa, infine, una possibile e diretta provenienza del nome “Milosao” non dall'area linguistica slava balcanica, ma da un cognome italiano ad esso vicino come “Milosa”, che all'epoca del De Rada era attestato nella città partenopea dove lui visse, ma dove è tutt'oggi presente, sebbene la sua frequenza, piuttosto rara in Italia, si registri prevalentemente in area campana<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Ringrazio affettuosamente la cara amica Stevka Smitran, docente di serbo-croato all'Università di Teramo, per la segnalazione di quest'opera del D'Annunzio, sino ad oggi a me ignota e pubblicata a Venezia nell'autunno del 1915, riedita nel 1933 nei *Canti della guerra latina*.

<sup>3</sup> Mi sono imbattuto in questo cognome in un libro in latino edito a Roma nel 1844, ma con una versione italiana edita a Napoli nello stesso anno, riguardante la causa di canonizzazione di Fra Egidio da San Giuseppe che aveva tra i testimoni tal “Salvator Milosa, civis Neapolitanus” (Rosario Frungillo, *Vita del Venerabile Servo di Dio Fra Egidio da San Giuseppe laico professo alcantarino della provincia di Lecce nel convento di S. Pasquale a Chiaja in Napoli*, dalla Stamperia del Genio Tipografico, Napoli 1844, 101).

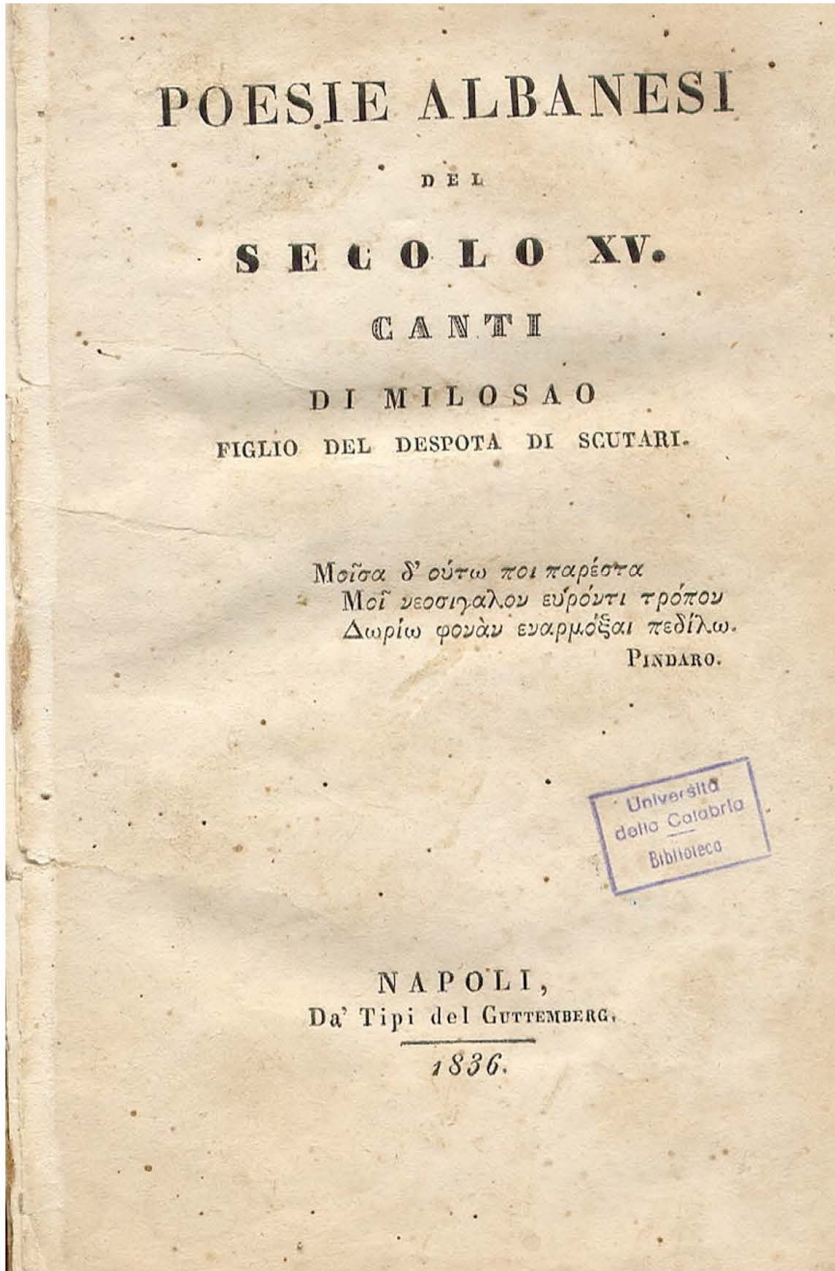


Fig. 1 – Frontespizio della 1<sup>a</sup> edizione a stampa del poema

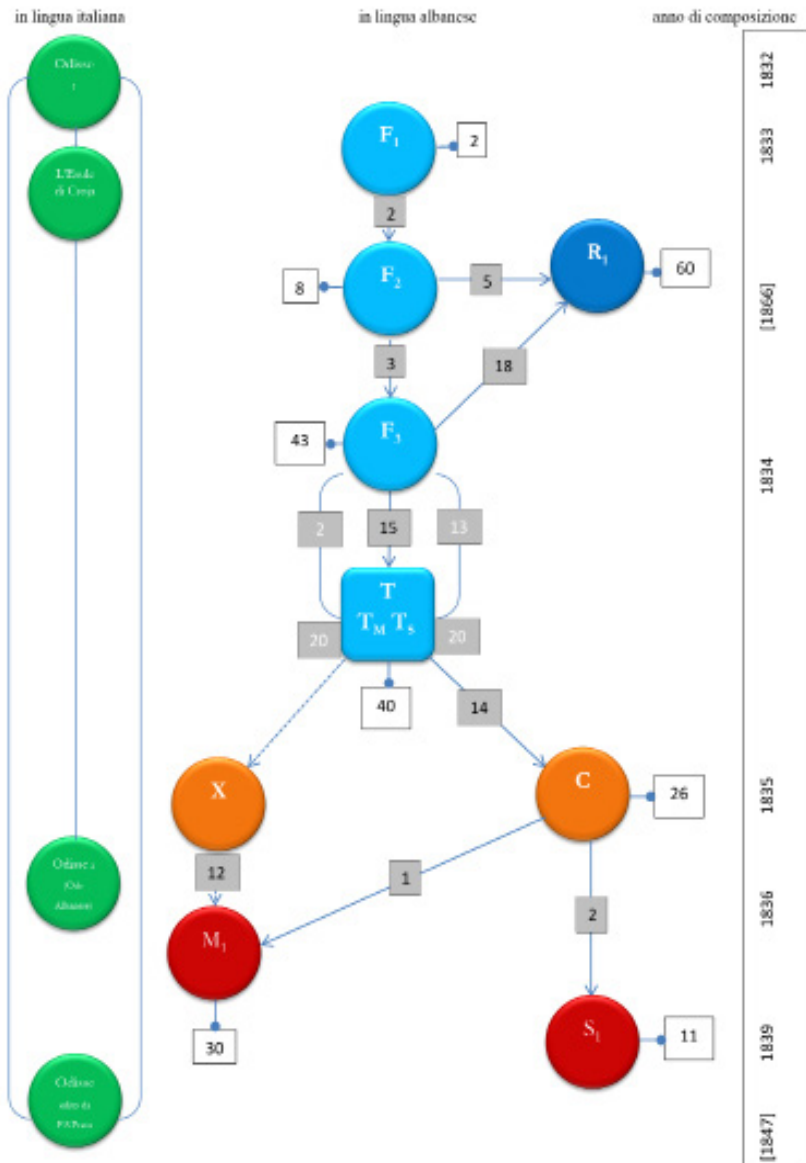


Fig. 2 – *Stemma codicum* dei primi testi letterari deradiani



## 2. *Genesi del Milosao: il clima culturale e letterario*

Della genesi dell'opera milosaica ci siamo cominciati ad occupare all'incirca quattro lustri addietro, approdando poi all'edizione critica dei *Canti Premilosaici* (1998), dove ci siamo impegnati a sistemare e a mettere ordine tra le numerose carte deradiane pervenuteci, recuperate dai diversi archivi dove attualmente sono collocate, nel tentativo non certo agevole di tracciare il percorso poetico iniziale del Poeta, partendo dall'analisi di tutti i suoi autografi letterari *arbërisht* del periodo premilosaico. Ci siamo così addentrati, con molta circospezione, in questa galassia di testi rappresentata dall'insieme delle sue prime prove letterarie in lingua albanese, recuperati non agevolmente da fondi eterogenei, pubblici e privati, italiani e stranieri, riuscendo a presentare una prima ricostruzione critica della mappa testuale premilosaica, con relativa collocazione e distribuzione cronologica dei manoscritti nel periodo immediatamente precedente la pubblicazione della prima edizione dei *Canti di Milosao*.

Essi sono stati inquadrati, come si evince dallo *stemma codicum* che abbiamo ricostruito e che riproduciamo ulteriormente perfezionato e integrato dalla collocazione dei testi delle opere letterarie in lingua italiana sempre della fase premilosaica, secondo una visuale diacronica che ci ha permesso di tracciare cronologicamente i vari passaggi intervenuti nella storia della trasmissione dei testi poetici deradiani in un arco temporale di un quinquennio, che inizia con la composizione dell'*Odisse* (1832) e termina con la pubblicazione de *I Canti di Milosao* (1836).

Siamo così riusciti a definire una prima mappatura ideale di questo processo letterario *in progress* che ha avuto poi come sbocco una duplice ramificazione: da una parte il filone creativo che ha avuto lo snodo nel nucleo del suo "doppio romanzo lirico", che abbiamo individuato nel cosiddetto "Manoscritto di Tirana" che, concepito originariamente come un'opera strutturalmente doppia o meglio duale, inglobava sia il *Milosao* che la *Serafina Thopia*, e dall'altra il filone folklorico, scaturito dalle prime ricerche nel campo della poesia popolare *arbëreshe* (1833), poi confluite nella prima raccolta sistematica di folklore italo-albanese edita dal De Rada a Firenze nel 1866, con il sostegno attivo di Niccolò Tommaseo, sotto il titolo di *Rapsodie d'un poema albanese raccolte nelle colonie del Napoletano*.

Parallelamente allo sviluppo avuto dal filone letterario in lingua albanese, abbiamo inserito in questo rinnovato e in parte revisionato *stemma* anche le prime prove in lingua italiana, allargando così l'arco temporale di investigazione al primo quinquennio degli anni Trenta del XIX secolo, tenendo conto dei recenti sviluppi di ricerca registratisi in questo ambito di studi deradiani grazie al rinvenimento, successivo a questa nostra prima ricostruzione dell'avantesto non solo del *Milosao*, ma anche della *Serafina Thopia* e delle *Rapsodie d'un poema albanese*, di una copia dell'*Odisse*, rimasto per oltre un secolo e mezzo sconosciuto alla critica albanese, da parte di Michelangelo La Luna (in De Rada, 2009).



La scoperta da parte del giovane studioso *arbëresh* di questa prima opera letteraria in assoluto attribuibile al De Rada, anche se nella forma rivista dal suo editore formale che risulta Francesco Saverio Prato, a cui De Rada come gesto di amicizia lo aveva donato negli anni 1845-1846 (De Rada 1899, 20), ha avuto il merito di stimolare ultimamente una feconda discussione scientifica, già aperta alla fine degli anni Settanta del XX secolo dalla pregevole monografia critica di Arshi Pipa, *Hieronymus De Rada* (1978), che ha portato prima lo stesso studioso La Luna e in seguito il collega Matteo Mandalà a occuparsene seriamente e approfonditamente, aprendo nuovi orizzonti agli studiosi della materia. Si deve riconoscere al nuovo e proficuo approccio di analisi culturale e letteraria avanzato recentemente dal Mandalà (2015, 153-194), incentrato sulla formazione culturale e letteraria avuta dal Poeta di Macchia e sul ruolo giocato dalle sue letture e dallo specifico clima romantico, vissuto prima all'interno della *vatra* (focolare) sandemetrese del Collegio di Sant'Adriano e poi nella *vatra* napoletana, sia nella scelta dei temi che emergono sin dai suoi primi suoi lavori di letteratura in lingua italiana, come l'*Odisse* già citato e l'ancora introvabile *Esule di Croja*, sia nell'anticipazione ma anche nella preparazione dei motivi che caratterizzano la fase successiva che si sviluppa nel secondo quinquennio del secolo XIX, che vide la pubblicazione delle sue prime opere in lingua albanese, *in primis* il *Milosao* (1836) e la *Serafina Thopia* (1839).

Pur non disponendo della versione autografa dell'*Odisse* e non essendoci giunto l'*Esule di Croja* se non attraverso pochi frammenti inframezzati nella versione edita – ma che non possiamo certo ritenere quella originaria – dell'*Odisse*, queste prime prove letterarie in italiano ci dimostrano che il Poeta sin dal 1832, allorché frequentava per l'ultimo anno il Collegio di Sant'Adriano, aveva maturato oltre ad una solida formazione letteraria classica, che riecheggia nel corpo del poema, anche una svolta ideale filo-albanista innestata nella trama filo-ellenica che caratterizzava gran parte della letteratura italiana dell'epoca sulla spinta del byronismo (cfr. Di Benedetto 1999): il giovane Odisse ci viene presentato nell'introduzione del primo canto come figlio di Paolo Gulemi, morto combattendo contro gli invasori turchi, profugo dell'Albania sbarcato nella Magna Grecia e indirizzato dall'angelo inviatogli da Dio a trovare protezione nella torre di Perlati, nobile albanese rifugiatosi nel territorio dell'odierna comunità di Spezzano Albanese.

Tale svolta, se non dovesse venire stravolta la trama del poemetto edito rispetto a quello scritto originariamente dal De Rada e da lui donato all'editore, Francesco Saverio de' Marchesi Prato, diversamente da quanto ritenevamo sulla base delle testimonianze forniteci dal Poeta nella sua Autobiografia, non matura tanto con la spinta decisiva datagli dall'avvocato Raffaele Valentini che lo invitava calorosamente nel settembre del 1833 a farsi promotore della raccolta dei canti popolari *arbëreshë* della Calabria, quanto dalla eco suscitata qualche anno prima, proprio nel focolare romantico sandemetrese di Sant'Adriano – tra i più vivaci nel panorama letterario nazionale e non certo solo di quello regionale – delle

opere di Pouqueville. Questa testimonianza diretta del Poeta ci viene da una sua lettera indirizzata al patriota Saverio Prato<sup>4</sup>, edita su *L'Albanese d'Italia*, la rivista da lui fondata e diretta a Napoli nel 1848, che abbiamo recuperato e riedito quasi integralmente solo da pochi anni, dopo un secolo e mezzo di silenzio, un destino più o meno simile avuto dalla sua opera giovanile *L'Odisse*:

Havvi nel sangue, nella favella, nella tradizione qualche sacro legame che unisce tutti quelli che vi partecipano. E a me avviene che *quando nel Collegio Albanese vennero in mano a noi giovineggi i viaggi di Pouqueville e la sua storia della Rigenerazione di Grecia*<sup>5</sup>, *quello che avvampò fra noi non fu amor di patria, non entusiasmo, ma furore santo* [...]. E pure un mare immenso e un infinito numero di anni, e governi diversi stanno fra noi esuli, e le antiche sedi paterne: sì che quando dapprima io vestii della lingua nativa gli affetti giovanili, a' connazionali stessi parve cosa estranea e vanissima. Ma quale idea poteva superare nel cor mio quella dell'essere Albanese, e dell'aver, come a tutte preferia la donna che stata mi era madre, dell'aver grata e santa innanzi a tutte la lingua ch'era parola della mia anima, e anche senza riguardo alla sua grandezza incomparabile, e anche prima d'aver trovato nel suo seno depresso il senso del vecchio mondo religioso? Nella mia gente, e mi ponessero in qualunque parte del mondo, nella mia gente sola riposa il mio animo come già Ulisse altro bene non voleva alla poca vita che gli avanzava che quello di viverla in Itaca rimpetto al fumo del suo tetto. Voi mi perdonerete questa effusione. La presenza dell'italico sentimento ridestato sì mirabilmente, fa a me più amata la patria di cui sono figlio, e che venuta non è pure al suo gran giorno. Essa (così mi annunzia la mente presaga) udrà in questa terra a noi già avita, la prima voce di resurrezione [...] (De Rada 2014a [1848], 106)

Non siamo in grado di stabilire l'anno esatto di ingresso nella biblioteca del Collegio di Sant'Adriano delle opere di François Pouqueville<sup>6</sup>, assieme ad

<sup>4</sup> Probabilmente si tratta della stessa persona – Francesco Saverio Prato? – a cui lui regalò, per intercessione del fratello Camillo, allora parroco della chiesa greca di Lecce, la prima copia dell'*Odisse* poi pubblicata a suo nome a Napoli nel 1847.

<sup>5</sup> François Charles Hugues Laurent Pouqueville (1770-1838), console di Napoleone presso Ali Pasha di Tepelena, passò quasi dieci anni tra gli albanesi, di cui fu attento osservatore e conoscitore della storia, delle tradizioni e dei costumi. Qui De Rada accenna a tre opere importanti dello studioso francese: *Voyage en Morée, a Constantinople, en Albanie et dans plusieurs autres parties de l'Empire Ottoman pendant les années 1789, 1799, 1800 et 1801...* (1805), in tre volumi; *Voyage dans la Grèce comprenant la description ancienne et moderne de l'Épire...* (1820), in quattro volumi; *Histoire de la Régénération de la Grèce: comprenant le précis des événements depuis 1740 jusqu'en 1824* (1825).

<sup>6</sup> Dell'opera pouquevilliana quella che ha avuto maggiore impatto sugli intellettuali *ar-bëreshë* sicuramente è stata la *Histoire de la Régénération de la Grèce*, la cui larga diffusione nei circoli intellettuali italiani è dimostrata dalle diverse riedizioni apparse in lingua italiana, nella traduzione di Stefano Ticozzi, sia in Italia che in Svizzera, dal titolo *Storia della Rigenerazione della Grecia dal 1740 al 1824*, a partire dal 1825 (abbiamo avuto modo di consultare una copia di questa prima edizione, appartenuta alla biblioteca privata di Vincenzo Dorsa). Altre edizioni in lingua italiana di quest'opera risalgono agli anni 1829, 1838 e 1858.

altre importanti opere della cultura europea del tempo, che sono comunque sintomatiche del nuovo clima culturale di apertura verso le nuove idee romantiche in letteratura e patriottiche in politica che caratterizzava la vita del Collegio allora italo-greco di Sant'Adriano sotto la direzione del vescovo-presidente Domenico Bellusci, nel periodo che va dal 1806 al 1833<sup>7</sup>. Anche se il Poeta non traccia le coordinate temporali del periodo a cui intende riferirsi, esso naturalmente deve precedere il 1833, anno di conclusione della sua esperienza scolastica nel Collegio italo-greco di Sant'Adriano, e può essere riconducibile tra la fine degli anni Venti e gli inizi degli anni Trenta del XIX secolo.

Sono questi gli anni in cui proprio nello straordinario laboratorio culturale e letterario rappresentato da questa Scuola, destinata originariamente alla formazione del clero delle comunità albanesi di rito bizantino-greco del Meridione d'Italia, si forma una generazione di letterati – la cosiddetta scuola romantica calabrese – di forte impronta byroniana che attraverso una serie di figure ragguardevoli formatesi in gran parte nella Scuola di Sant'Adriano lascerà una traccia importante nel panorama della letteratura romantica nazionale:

Le imitazioni byroniane da parte dei Romantici Calabresi cadono proprio in quell'epoca, con una fioritura di poemetti lirici o novelle poetiche, modellate su quelle famose del Byron. Di poemetti in versi d'un certo rilievo vi furono una decina: il *Padre Gioacchino* di Giuseppe Campagna, *l'Incognito* di Pietro Giannone di Aciri, il *Milosao* di Girolamo de Rada, il *Monastero di San Bucina* di Vincenzo Padula, *l'Anacoreta* di Vincenzo Selvaggi, già composti e pubblicati prima del 1843 (cfr. la recensione dell'*Anacoreta* fatta da Domenico Mauro, "Il Cal.", a. I, 1843, n. 22, p. 174 sgg). Nel 1844 seguì il *Brigante* di Biagio Miraglia da Strongoli, nel 1845 la *Schiava Greca* di Vincenzo Gallo Arcuri, il *Valentino*, secondo poemetto del Padula, e *l'Errico* di Domenico Mauro. Questi aggiungeva altri tre poemetti, *Il Padre – Una notte – Staino e Sertorio*, che però furono bruciati nel 1848 da un suo amico, cui egli

<sup>7</sup> In continuità con la lungimirante politica formativa e culturale intrapresa dal vescovo Francesco Bugliari, "Con il Bellusci si ha una trasformazione radicale nell'indirizzo educativo di questo istituto: gli studi scientifici e classici prevalsero su quelli teologici, si aprirono nuove cattedre e nuove discipline, si scelse un corpo docente altamente qualificato, si arricchì il già cospicuo fondo librario della biblioteca con nuove opere di contenuto storico, politico e letterario [...] Tutte queste iniziative prese da Mons. Bellusci, portarono ad un'autentica svolta innovativa nella formazione culturale e didattica dei giovani alunni ed ebbero un'influenza decisiva nell'allargamento dei loro orizzonti culturali, spingendoli ad un sempre maggiore interesse verso la tradizione albanese. Per ciò che concerne quest'ultimo aspetto, è particolarmente significativo che in ciò che resta del fondo antico della biblioteca si conservi ancora oggi una delle rarissime copie dalla traduzione albanese del Nuovo testamento di Gregorio Argirocarrista, pubblicata nell'isola di Corfù nel 1827 [...] e a partire dall'anno scolastico 1825-26, quindi sotto la direzione del Bellusci, gli studenti del Collegio di S. Adriano non venivano più 'schedati', come sino allora si era fatto, in *Collegiali greci* e *Collegiali latini*, cioè secondo il rito religioso che professavano, ma in *Collegiali albanesi* e *Collegiali italiani*, secondo la nazionalità a cui appartenevano" (Altissimi 1984, 88-90). Una puntuale e acuta analisi bibliografica dei vari fondi librari appartenuti alla biblioteca del Collegio si deve a Natale Vacalebre (2013, 87-132).

esule li aveva affidati, per non comprometersi con la polizia. Dopo il '48 i poemetti byroniani passarono di moda. (Sirago 1952, 11)

### 3. *Discussione dello stemma codicum*

Per comprendere le scelte fatte dal Poeta, cerchiamo di dare una lettura ragionata di questo schema complessivo che abbiamo rielaborato tenendo conto delle argomentate riflessioni portate nel merito della genesi della poesia deradiana, nell'ambito della nostra analisi sulla fase premilosaica in lingua *arbëreshe* (cfr. De Rada 1998 [1833-1835], 15-48), ma anche di quella in lingua italiana<sup>8</sup> grazie alle iniziali intuizioni di Arshi Pipa, riprese e sviluppate con accurata attenzione da Michelangelo La Luna, ora rilanciate più approfonditamente e con un nuovo metodo da Matteo Mandalà. Il significato di questo interessante percorso creativo viene dal Gualtieri così spiegato e schematizzato: “Girolamo De Rada [...] abbandonata la poesia italiana in cui aveva fatto le prime prove, si fece Cantore, in Albanese, della sua dispersa gente albanese, a cui volle dare, col suo canto, l'idea, l'auspicio, la meta di una Patria e d'una Storia” (Gualtieri 1930, 55).

Tutto parte dalle sue prime letture collegiali, largamente documentate nella sua *Autobiologia* (1898), che coprivano buona parte della letteratura classica (le tragedie di Sofocle e Euripide) e italiana (Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Metastasio, Monti), per giungere con il Foscolo, Madame de Staël e il Byron alla soglia (e oltre!) del Romanticismo. La lettura del poeta inglese, da qualcuno definito per la larga fama avuta soprattutto nella prima metà del XIX secolo “il poeta del secolo decimonono” (Parzanese 1837, 4)<sup>9</sup>, non casualmente precede la composizione nel 1832 dell'*Odisse*, un poemetto in

<sup>8</sup> Sull'argomento cfr. Pipa 1978, 15-85, con De Rada 1998 [1833-1835], 13-38, e Mandalà 2015.

<sup>9</sup> Dalla prefazione a questa sua traduzione di quest'opera poco nota del poeta inglese, *Hebrew Melodies* (Melodie ebraiche), ci piace riprendere questo passaggio che fotografa molto bene il clima letterario napoletano – e non solo! – nell'epoca in cui De Rada dava alle stampe i *Canti di Milosao*: “Non mancò taluno che dalla religione dall'amor di patria e dalle bellezze della natura s'ingegnò a derivare sangue e colorito a' suoi componimenti: e costui si ebbe fama, non sappiamo quanto duratura, di valoroso scrittore più perchè si diè a secondare la ragione e le inclinazioni del suo secolo, anzicchè per intrinseca efficacia de' suoi versi. Quando verranno ad affievolirsi l'amore pel misticismo e per le cronichette del medio evo, quando per un ponderato studio ne' classici di tutt'i tempi anderà giù quel non so che di gotico e di ammanierato che ora occupa tutte le menti, quando infine nuovo mutar di sorti avrà cangiato l'aspetto delle nazioni, non sapremo affermare che tali poesie debbano tenersi ancora in quel pregio in cui ora sono tenute. Se Dante Omero Ariosto e Shakespeare furono e saranno sempre maestri e duci di color che sanno, provenne dall'essersi essi fatti interpreti del cuore umano secondo l'immutabile sua natura, e dall'aver in Ettore Ugolino Otello e Ruggiero presentate figure di bellezza e di sentimenti efficaci a commuovere affetti diversi, finchè nell'uomo resterà scintilla del suo amore per tutto ciò che tiene l'impronta di un bello stabile ed eterno. Per la qual cosa, ove manchino quegli ideali concepimenti, ed alle creazioni del pensiero si voglia sostituire l'esagerata realtà, ciascun vede che romanzo e non poesia, versi e non dipinture si potranno avere all'età nostra” (Parzanese 1837, VI-VII).

italiano in terza rima che narra la storia di un eroe albanese, Odisse, che abbandonata l'Albania dopo la caduta di Croia (1878) nelle mani dei turchi, trova ospitalità in Calabria, dove sposa Elloda, figlia del connazionale Perlato<sup>10</sup>. Questo avviene subito dopo aver scoperto attraverso la "grecità" delle opere del Pouqueville – siamo alla fine degli anni Venti e agli inizi degli anni Trenta – l'antica patria "epirotica", di "essere albanese" e di dover coltivare e recuperare anche la sua lingua materna – "parola della mia anima" – dando così una svolta reale e radicale alla sua vita e non solo alla sua letteratura.

L'anno successivo – siamo nel 1833 – avviene la rivoluzione vera deradiana: il Poeta allontanandosi dalla cultura poetica classica abbandona la terzina dantesca, mediata dal Monti, dell'*Odisse* per comporre, ma in albanese e non in italiano, *L'Esule di Croja* scegliendo l'endecasillabo libero: entrambe queste scelte, sia il verso che la lingua, sono in linea con la poesia romantica del tempo<sup>11</sup>. Parallelamente l'albanesità riscoperta a livello ideologico grazie alle opere del Pouqueville, viene valorizzata a livello linguistico-culturale grazie all'azione che il Poeta intraprende, su stimolo dell'avvocato cosentino Raffaele Valentini, nel settembre del 1833, con la sua raccolta di canti popolari *arbëreshë*.

Trattenuto prima di immergersi negli studi universitari a Napoli per un "provvidenziale" – considerando gli esiti letterari successivi – anno sabatico a Macchia dal padre, ad attendere alla gestione dell'azienda agricola di famiglia, come si direbbe oggi, nella comunità di origine e in quelle vicine comincia la sua appassionata ricerca dell'*humus* della sua cultura materna rappresentata dalla letteratura orale *arbëreshë*, che alimentò il suo percorso creativo avviato prima di essa. Esso si svolge parallelamente in italiano (1832-1834) e in albanese (1833-1834) in un'alternanza di metri e di temi che si intrecciano quasi in un'unica trama nella tela binaria della letteratura giovanile deradiana: essa è ideologicamente fondata sulla cultura classica, ma in sintonia con il clima culturale del tempo viene amalgamata dalla "grecità" byroniana e pouquevilliana

<sup>10</sup> È il De Rada stesso (1898, 13-14) a tracciare puntualmente questa fase decisiva che si lega alla genesi della sua opera. Dopo aver accennato all'influenza del Byron sulla sua formazione e su quella degli altri collegiali ("L'anno appresso [1832] potei avere in mano il Corsaro di Byron che con Alfieri era portato alle stelle. A me fece una impressione peregrina per la novità e sublimità delle immagini [...]"), ivi, 13), ci ricorda: "In quell'anno medesimo 1832 (già nella camerata dei Grandi) mi posi a comporre un poemetto in quattro canti, l'Odisse, un soggetto albanese, adoperandovi la terza rima, non ricordo se ispirato da Dante o dalla Basvilliana di Monti" (*ibidem*). Attraverso analitici riscontri Michelangelo La Luna ha potuto individuare nella *Basvilliana* di Vincenzo Monti il modello qui seguito dal De Rada: oltre all'uso della terza rima, il Poeta di Macchia qui adopera lo stesso schema del Monti sulla divisione dell'opera in quattro canti e riprende un motivo tematico rappresentato dall'intervento dell'angelo che aiuta il protagonista ad uscire dalle gravi difficoltà in cui si trova (in De Rada 2009, 17).

<sup>11</sup> Quest'opera letteraria purtroppo non ci è pervenuta se non attraverso qualche frammento riportato nella prefazione del *Milosao* e soprattutto nell'*Odisse*, ma comunque composta poco prima di recarsi a Napoli, nel novembre del 1834.

da cui il Nostro trasse quelle radici “epirotiche” che lo portarono a riscoprire prepotentemente le sue matrici – nazionali, linguistiche e culturali – albanesi.

La riscoperta del *Volksgeist* albanese attraverso le rapsodie che cominciò a raccogliere appassionatamente, di persona o con l’aiuto dei suoi amici collegiali nell’Arbëria italyca, lo portò a due scelte divenute poi decisive nello sviluppo della sua arte letteraria:

a) Abbandonati i metri classici (“io mi sforzava adattare nell’albanese i metri greci e latini, e conchiudeva niente”, De Rada 1898, 16) e poi anche quelli italiani – qui passa dalla terzina del primo *Odisse* all’endecasillabo, certo più aderente alla temperie romantica de *L’Esule di Croja*, lasciato poi nei soli canti corali, i *Vjershë*, che si intercalano ai *kangjel* (strofe) nel *Milosao*, ripreso anch’esso dalla tradizione orale *arbëreshe* – abbracciò infine il metro delle rapsodie popolari (la data di battesimo di questa operazione, ricordata dal Poeta, è il giorno dell’Epifania del 1834: “Dopo quattro mesi di prove, la mattina dell’Epifania del 1834, composi in mente giocando il formaggio, l’idillio *Is e dielamenat* [Era la domenica mattina] deponendovi una mia ventura di quella mattina”, *ibidem*), che fu determinante e vincente nel fargli superare l’*empasse* in cui si era arenato.

b) Nell’*Esule di Croja*, a cui cominciò a mettere mano agli inizi del 1833 prima di occuparsi – era il mese di settembre di quell’anno – dei canti popolari commissionatigli dal Valentini, scritto in albanese, ambientò in Calabria, nella sua comunità – a Macchia Albanese e a San Demetrio Corone – le vicende del poema, introducendo motivi come l’identificazione dell’amata con la figlia di Cologrea, poi trasposti nella prima edizione dei *Canti di Milosao*<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> L’amore resta il tema centrale e per questo privilegiato per eccellenza nell’esperienza letteraria dal nostro Poeta, ma anche da tutti i pensatori e gli scrittori romantici, a cominciare dai suoi stessi padri ispiratori tra cui, oltre ai fratelli Schlegel, l’Hölderlin dell’*Hyperion*, con la sua nuova e proto-romantica concezione estetica della natura che trova un mirabile rispecchiamento poetico e una paradigmatica realizzazione proprio nei *Canti di Milosao* di Girolamo De Rada: “Aber du scheinst noch, Sonne des Himmels! Du grünst noch, heilige Erde! Noch rauschen die Ströme in’s Meer, und schattige Bäume säuseln im Mittag. Der Wonnegesang des Frühlings singt meine sterblichen Gedanken in Schlaf. Die Fülle der all lebendigen Welt ernährt und sättiget mit Trunkenheit mein darabend Wesen. / O seelige Natur! Ich weiß nicht, wie mir geschieht, wenn ich mein Auge erhebe vor deiner Schöne, aber alle Lust des Himmels ist in den Thränen, die ich weine vor dir, der Geliebte vor der Geliebten. / Mein ganzes Wesen verstummt und lauscht, wenn die zarte Welle der Luft mir um die Brust spielt. Verloren in’s weite Blau, blik’ ich oft hinauf an den Aether und hinein in’s heilige Meer, und mir ist, als öffnet’ ein verwandter Geist mir die Arme, als löste der Schmerz der Einsamkeit sich auf in’s Leben der Gottheit. / Eines zu seyn mit Allem, das ist Leben der Gottheit, das ist der Himmel des Menschen. / Eines zu seyn mit Allem, was lebt, in seeliger Selbstvergessenheit wiederzukehren in’s All der Natur, das ist der Gipfel der Gedanken und Freuden, das ist die heilige Bergeshöhe, der Ort der ewigen Ruhe, wo der Mittag seine Schwüle und der Donner seine Stimme verliert und das kochende

Ma oltre a questi tratti autobiografici, trasferì nel suo nuovo poema soprattutto una nuova patria “albanese”, identificata non più, come nell’*Esule di Croja*, con la sua italica Arbëria, ma con l’antica patria epirotica: le regioni di questa sua nuova patria diventano, dal gennaio del 1834<sup>13</sup>, la Chimara, già richiamata con la Calabria, la Calabria *arbëreshe*, e Corinto a partire dal terzo Manoscritto di Frascineto (F3) e, con Croia e Maina, nella seconda parte – quella che ruota ma solo nominalmente attorno alla figura di Serafina – del suo “doppio romanzo lirico” presente *in nuce* nel “Manoscritto di Tirana” (Ts), snodo importante dei *Canti Premilosaici*, e poi continuata nei *Canti di Serafina Thopia*, dove ritroviamo anche Maina e il Ducagino, e Scutari, che nella prima edizione a stampa del poema i *Canti di Milosao* – ma non nella prima parte del “Manoscritto di Tirana” che pure ruota attorno alla figura di Milosao d’Albania, ma nonostante ciò integralmente ambientato in Calabria, diventa lo scenario in cui si svolgono le azioni.

La Chimara e Scutari e non più le comunità *arbëreshe* della sua patria albanese italica, com’era nell’*Esule di Croja*, ma anche nelle prime raccolte di canti popolari del Manoscritto di Frascineto (F1 e F2, ultimi mesi del 1833), diventano così le regioni centrali della sua nuova patria ideale. Essa corrisponde all’antica patria epirotica che fa da sfondo alla patria albanese “immaginata” dal Poeta all’interno di quella “Grecia” ideale, byroniana e pouquevilliana, in cui trasferisce romanticamente e specularmente le azioni dei protagonisti

Meer der Wooge des Kornfelds gleicht” (Hölderlin 2015 [1797], 122 e 124; trad. it. di Laura Balbiani, *ivi*, 123 e 125: “Ma tu, sole, splendi ancora nel cielo, e tu rinverdisci ancora, terra sacra! Ancora mormorano i fumi scorrendo verso il mare, e alberi ombrosi sussurrano nel meriggio; l’inno estatico della primavera accompagna nel sonno, cantando, i miei pensieri mortali. La pienezza del mondo esuberante di vita nutre e sazia di ebbrezza il mio essere affitto. / Natura beata, non so che cosa mi accade quando alzo gli occhi verso la tua bellezza, ma tutta la gioia del cielo è nelle lacrime che verso davanti a te, come l’amato davanti all’amata. / Tutto il mio essere ammutolisce e tende l’orecchio, quando l’onda dolce del vento gioca intorno al mio petto. Perso nel vasto azzurro, guardo spesso in alto nell’etere e in basso verso il sacro mare, ed è come se uno spirito a me affine mi aprisse le braccia, come se il dolore della solitudine si dissolvesse nella vita della divinità. / Essere uno con il tutto, questa è la vita della divinità, questo è il cielo dell’uomo. / Essere uno con tutto ciò che vive, in un beato oblio di sé | tornare nella totalità della natura, questo è il culmine dei pensieri e delle gioie, questa è la vetta del monte sacro, il luogo della pace eterna, dove il meriggio perde la sua calura e il tuono il suo rombo, e il mare ribollente uguaglia le onde del campo di grano”).

<sup>13</sup> Possiamo con sicurezza fissare come data *post quem* per la composizione sia del terzo manoscritto di Frascineto (F3) che del “Manoscritto di Tirana” (Tme Ts), il 6 gennaio 1834, riportando il Poeta il canto “Ish e diella menà” (Era una domenica mattina) composto proprio in quella giornata in entrambe le raccolte, e sicuramente come antecedenti al 24 novembre 1834 tutte le raccolte di testi premilosaici prima della stampa del poema (oltre a F3 e a Tm e Ts, anche C, corrispondente al Proto-Serafina B e a X, manoscritto andato perduto e corrispondente al Proto-Milosao B), non figurando in alcuna di queste raccolte il canto “Pra çë dielli i ra te shtrati” (Quando la luce del sole la colpì a letto) composto dal Poeta per le vie di Napoli proprio quel giorno (cfr. De Rada 1898, 16).



nelle sue opere rielaborate a partire dal “Manoscritto di Tirana” (Mt e Ms), che rappresenta il suo “doppio romanzo lirico” che possiamo far risalire sicuramente alla prima metà del 1834 e non alla prima metà del 1835, come sostenuto da Arshi Pipa<sup>14</sup>.

In sintesi, questa duplice operazione letteraria, costituita dal rispetto e dall'applicazione nella sua poesia del modello rappresentato dalla matrice ritmica dei canti popolari italo-albanesi, da una parte, e dalla proiezione delle vicende delle sue opere nell'Albania immaginaria, filtrata dall'Epiro byroniano e pouquevilliano, dall'altra, avviene nell'arco di tempo che va tra il gennaio del 1834 e il gennaio del 1836.

Trasferitosi a Napoli per seguire i corsi universitari dal novembre del 1834<sup>15</sup>, il De Rada venne a contatto con l'ambiente culturale e letterario napoletano e sentì il bisogno di “ingolfarsi” nella letteratura moderna, allargando il suo panorama culturale e letterario, grazie alle letture delle opere di Shakespeare, Schiller, Calderón de la Barca e del teatro francese (De Rada 1898, 18), cominciando a frequentare la scuola puristica di Basilio Puoti, che però abbandonò ben presto, e poi il giornale letterario *Omnibus* – il primo del genere a Napoli – del fondatore del giornalismo partenopeo, Vincenzo Torelli, *arbëresh* di Basilicata che diede larga ospitalità nel suo giornale alle sue prime prove letterarie in traduzione italiana (nella pubblicazione de “La cieca” del 16 gennaio del 1836, nota Mandalà 2015, 179, il passaggio dall'endecasillabo all'ottonario per influenza della poesia popolare albanese) e, infine, quella di declamazione dell'*arbëresh* Emanuele Bidera, di Palazzo Adriano. Quest'ultimo gli fu molto vicino e lo incoraggiò quando ebbe modo di ascoltarlo declamare i versi sciolti dell'*Odisse* rielaborato<sup>16</sup>, che gli sembrarono delle composizioni

<sup>14</sup>Non figurando nel “Manoscritto di Tirana” il canto *Praçedielli ira te shtrati* che il Poeta ci attesta nella sua *Autobiografia* di aver composto in carrozza, per le vie di Napoli, il 24 novembre del 1834, non regge assolutamente l'ipotesi del Pipa di datare alla prima metà del 1835 questo manoscritto, mentre non si può escludere che il “Manoscritto di Copenaghen”, ad esso sicuramente posteriore, possa risalire alla seconda metà del 1835 o agli inizi dell'anno successivo: “These considerations would lead to dating the Tirana Manuscript not later than the first half of 1835, while the Copenhagen Manuscript, which is an enlarged version, must have been written during the second half of that year or the beginning of the next” (Pipa 1978, 41).

<sup>15</sup>Sul ruolo avuto da Napoli come incubatore culturale della Rilindja *arbëreshe* e albanese e come centro di formazione letteraria per il giovane De Rada cfr. Altimari 2015a, 149-191.

<sup>16</sup>Questo che De Rada definisce “un brano della rifazione in versi sciolti dell'*Odisse*” sarebbe, secondo Michelangelo La Luna (in De Rada 2009, 15-16) la seconda versione dell'*Odisse*, riportata su 17 fogli e intitolata *Ode Albanese*. Quest'opera che è stata rinvenuta da Arshi Pipa tra i manoscritti della Biblioteca Civica di Cosenza, nel corso della sua ricerca che risale al 1968, tra le carte del Fondo De Rada (cartella 1-3 β), ma allo stato attuale non più rintracciata in questo Fondo, è stata erroneamente considerata dallo studioso albanese-americano come la prima bozza – mentre l'*Esule di Croja* ne sarebbe la seconda – dell'*Odisse* (“We can assume that ‘Ode Albanese’ and ‘L'Esule di Croja’ are the first and second drafts of *Odisse*”, Pipa 1978, 30). La Luna correttamente rileva l'evidente contraddizione di questa ipotesi, dal momento



di chiara impronta byroniana, ma soprattutto lo aiutò in maniera decisiva a dare alle stampe la sua prima opera in lingua albanese *Canti di Milosao*<sup>17</sup>, che apparve nel mese di agosto del 1836.

#### 4. Dalla prima alla quarta edizione del Milosao: analisi di un travagliato percorso creativo

Complessa, come abbiamo visto, appare la genesi del primo poema deradiano, nella cui intrecciata e travagliata elaborazione, espressa prima in lingua italiana e poi in lingua albanese, è facile rinvenire la rivisitazione, pur se nel clima romantico del tempo, di alcuni modelli e motivi tradizionalmente legati alla poesia classica, probabilmente per influenza mediata della corrente neo-classicista: pensiamo al tema della “rigenerazione” della patria perduta, ma che è anche un po’ una specie di ricerca del tempo perduto rappresentato dal “Tempo Grande” (“Moti i Madh”) che Girolamo De Rada intende far tornare, recuperare e rilanciare attraverso una specie di novella *Eneide in nuce*, che è anche una novella *Odissea in nuce*: non è casuale se esse vengano richiamate anche onomasticamente nei titoli dei suoi primi tentativi letterari rappresentati emblematicamente dall’*Esule di Croja* (*pendant arbëresh* di un allusivo – ma non troppo! – “Esule di Troia”?) – e dall’*Odisse*<sup>18</sup>.

Ma complessa, assieme alla genesi e all’incubazione dell’opera, si rivela anche la storia delle diverse edizioni, a stampa e manoscritte, del poema in un arco di tempo di oltre un sessantennio: tale riscrittura dell’opera per correttezza va rapportata diacronicamente alle varie fasi della creatività artistica del Poeta, ma anche posta in relazione con la riscrittura di altre opere deradiane.

È stato già osservato che questo poema deradiano – ma il discorso può essere allargato ad altre sue opere – non può essere analizzato singolarmente,

che il De Rada stesso nell’*Autobiologia* riporta al 1832 l’anno di composizione dell’*Odise*, che pertanto non può essere arbitrariamente spostato agli anni 1835-1836. Matteo Mandalà (2015), riprendendo e integrando ulteriormente le tesi avanzate da La Luna, fa notare che l’*Ode Albanese* era stata in parte pubblicata nell’originale italiano dal Pipa nella sua apprezzata monografia deradiana (1978, 30-34), ma anche che è stata tradotta in albanese, aggiungiamo anche molto liberamente, da Andrea Varfi a Tirana nel 1977 sotto il titolo chiaramente erroneo ed arbitrario di *Krutan i mërguar* (*L’Esule di Croja!*).

<sup>17</sup> “E come gli dissi de’ miei esercizi in nostra lingua ed udì qualche ode del Milosao, non lascio ragionamento che non usasse per indurmi a metterle in luce. E mi trovò ei stesso il tipografo, intanto ch’io facevami venir di casa i danari per la stampa. Si pubblicò nell’agosto del 1836 quella cantica dedicata al Maresciallo di Campo del re, Demetrio Lecca, albanese esso pure ma della Madrepatria e rimasto nel regno dopo sciolto il Reggimento real Macedone, in cui avea militato unitamente a Marco Botzari” (De Rada 1898, 21).

<sup>18</sup> Sull’argomento l’accurata disamina critica tracciata per la prima volta da Michelangelo La Luna nell’introduzione della sua edizione dell’opera letteraria deradiana in lingua italiana (in De Rada 2009, 13-41).

seguendo cronologicamente le sue tre edizioni a stampa – 1836, 1847 e 1873 – dal momento che esso rappresenta il nucleo fondante di una progettualità letteraria particolare che il Poeta di Macchia perseguì nel corso di tutta la sua lunga, operosa e travagliata esistenza, in parallelo e in stretta interconnessione con l'altro suo poema i *Canti di Serafina Thopia*. Esso rientra in una progettualità binaria a cui l'Autore pensava prima ancora che fosse pronta la versione definitiva del suo primo poema, ovviamente ancora appena abbozzata e non ancora chiaramente delineata, quando nella lettera a Raffaele Zagarese, poi destinata a mo' di prefazione alla prima edizione a stampa dei *Canti di Milosao* (1836) ci dice di aver ideato il suo "doppio romanzo lirico".

Ma con questa sua definizione, tra l'altro erroneamente ma non sappiamo se anche involontariamente preposta dall'Autore ad una variante precedente la stesura definitiva dell'opera, non intendeva fare riferimento solo a questo poema. Come sappiamo su di essa si è falsamente concentrata l'attenzione di tanti autorevoli critici e studiosi che si sono prodigati a cercare di provare a sciogliere l'enigma del "doppio" o nella tematica – patriottica e amorosa – o nella ispirazione – popolare e classica – dell'opera<sup>19</sup>.

Con essa De Rada intendeva offrirci una decisiva "chiave di lettura" per comprendere così la struttura binaria che caratterizzava l'opera ancora unitaria, secondo la variante premilosaica ancora *in progress*, scoperta nel 1973 da Dhimitër S. Shuteriqi nell'Archivio di Stato di Tirana, comprendente sia quello che Arshi Pipa chiama il "Proto Milosao A" che la "Proto Serafina A", che ruotava attorno a queste due figure letterarie che assumono i tratti di due distinti soggetti eponimici: l'uno maschile, Milosao, e l'altro femminile, Serafina Thopia. Era stata proprio questa la riflessione che ci aveva portato, partendo proprio da queste sue prime prove letterarie, a convincerci ad avanzare

<sup>19</sup> Piuttosto che concentrarsi sulla struttura compositiva del *Milosao*, partendo dalla sua genesi, alcuni autorevoli studiosi che si sono occupati dell'opera di G. De Rada, tra cui Dhimitër S. Shuteriqi e Arshi Pipa, si sono sforzati di rinvenire il "doppio" di questo primo "romanzo lirico in versi" esclusivamente nella struttura tematica dell'opera: e così Dhimitër S. Shuteriqi (1964, 12-15) lo ha individuato nel rapporto conflittuale tra ideale patriottico e sentimento amoroso, mentre Pipa lo ha interpretato guardando all'intreccio esistente nel poema tra le reminiscenze di ispirazione classica e le influenze della cultura popolare albanese (1978, 79). L'originale approccio "duale" che ha avuto il De Rada nel concepire la sua opera letteraria, non riguardava però la sua struttura tematica quanto la sua struttura compositiva che segue un parallelismo binario incentrato sui due protagonisti – l'uno maschile (Milosao) e l'altro femminile (Serafina) – i cui rispettivi poemi presentano un impianto narrativo da leggere e da analizzare con un approccio sinottico. Ma è anche vero che il "doppio" rappresenta anche una chiave di lettura utile e possibile per comprendere la struttura testuale di questi poemi. A questo riguardo mi sento di suggerire l'applicazione, che mi è sembrata piuttosto suggestiva ma anche utilmente produttiva anche in questo particolare ambito letterario, del metodo interpretativo psicanalitico della scuola freudiana, nello scontro tra *eros* e *thanatos* in *Milosao*, ma anche in altre opere deradiane successive (cfr. Altimari 2015b, 271-280).

per la prima volta nei *Canti Premilosaici* (1998) questa nuova interpretazione del “doppio romanzo lirico”.

Attraverso una rigorosa analisi paratestuale che ha applicato per la prima volta all’opera deradiana il metodo strutturalista di Gérard Genette, questa interpretazione è stata poi, oltre che analiticamente motivata, anche ulteriormente sviluppata da Matteo Mandalà (2008, 225-250), che è giunto ad applicare convincentemente l’interpretazione del “doppio romanzo lirico” milosaico-topiano all’intera architettura dell’opera deradiana, permettendoci di risolvere tutta una serie di apparenti ambiguità, contraddittorietà e incoerenze che registriamo anche nella veste e nell’impianto editoriale di molte opere, ingenerosamente attribuite alle spesso precarie condizioni di stampa. *Milosaos* e *Serafina Thopia*, in forma quasi interdipendente e speculare, continueranno a rappresentare costantemente i due poli centrali e strategici di questo disegno letterario, che accompagnerà il De Rada dall’inizio sino alla fine della sua lunga avventura creativa. Il progetto si rimodulerà più volte e, come fondatamente ipotizza Mandalà (*ibidem*), tenderà man mano ad allargarsi, portandolo, ad esempio negli anni Quaranta, a concepire sempre in questa modulazione binaria, a vedere nella prima parte il *Milosaos* (1847), nella sua seconda edizione, e nella seconda parte non più la *Serafina* ma una trilogia di poemi a soggetto femminile, *L’Albania dal 1460 al 1487* (1848), diventata poi una tetralogia, sempre a soggetto femminile, cioè le *Storie d’Albania* (1848).

La visione poetica ed ideologica del Poeta di Macchia, andata poi ad espandersi e a svilupparsi ulteriormente, lo portò ad immaginare e al tentativo di rappresentare unitariamente l’intera epopea scanderbeghiana, con al centro il mitico *Moti i Madh*. In questa macrostruttura ideale rientravano tutte le sue opere accomunate dall’essere collocate nel tempo di Scanderbeg, cioè nel XV secolo. Il De Rada arrivò così, anche attraverso una continua risistemazione e ricollocazione delle precedenti edizioni a stampa delle sue opere, a concepire a partire dagli anni Settanta del XIX secolo la sua opera letteraria come un’unica macrostruttura modulata su più libri, ognuno dei quali rappresentava un segmento di Storia albanese del secolo XV, sotto il titolo comune di *Scanderbeccu i pa-faan*, rimasta però incompiuta al sesto libro (1884) rispetto ai 12 previsti, e che nella volontà dell’autore doveva rappresentare la sua opera più rappresentativa e di maggiore impegno.

In questo tentativo piuttosto ardito di ricreare poeticamente a mosaico la storia dell’Arbër del XV secolo, artisticamente non ben riuscito ed assemblato solo dalla sua ideazione e dal comune richiamo a Scanderbeg nel titolo – anche se ad essere sventurato non era in realtà l’eroe nazionale ma l’Albania senza Scanderbeg – ma ancor più dal più generico sottotitolo che richiama al comune denominatore *Storie albanesi del XV secolo*, identificato come il *Moti i Madh*.

Entrano qui in scena altri eroi (Scanderbeg, Giovanni Huniadi [in ungherese János Hunyadi], ecc.) e altre eroine (Annamaria Cominiante, Delia, Adine, Videlaide, ad es., nelle *Storie d’Albania*), ma il Poeta di Macchia avrà

sempre in *Milosao* e in *Serafina Thopia* – forse più nella seconda che nel primo – le figure centrali della sua poesia e i protagonisti in parallelo di quello che continuerà a rappresentare, pur nel mutato quadro di risistemazione e rimodulazione anche ideologica complessiva del sistema letterario deradiano, il suo “doppio romanzo lirico”.

Torna, infine, il De Rada alle origini, all’ipotesi di partenza proprio del “doppio romanzo lirico” nella fase finale della sua vita e della sua creatività letteraria, quando dà alle stampe a Napoli, sicuramente nel 1898, anche se poi tenta di accreditare la tesi di averlo stampato un anno prima, il secondo volume del poema rappresentato da *Specchio di umano transito*, che però nel frontespizio viene da lui intitolato tornando alla tradizione *Vita di Serafina Thopia Principessa di Ducagino e frammenti de’ suoi canti nel secolo XV*, che avrebbe dovuto avere come primo volume ancora una volta il *Milosao*, pervenutoci purtroppo incompleto e preannunciato nella quarta di copertina dello *Specchio di umano transito*: “Nel venturo Gennajo si comincerà la stampa del *Milosao* (IV edizione) il quale costituirà il 1° volume delle Poesie di Gerolamo De Rada”.

Questa versione dell’opera, conservata attualmente nel Fondo De Rada della Biblioteca Civica di Cosenza, è rimasta purtroppo incompleta. Si chiude con essa (1896-1898) – ma non è certo un paradosso! – quel ciclo creativo deradiano che era stato inaugurato pure da essa (1835): all’interno del polisistema letterario deradiano il *Milosao* ha rappresentato assieme alla *Serafina Thopia* l’asse centrale, costante e coerente, il cardine di quel “doppio romanzo lirico” da lui genialmente inventato nell’esordire giovanissimo in letteratura e che, come ci ha “svelato” con la sua interpretazione critica Matteo Mandalà, ha rappresentato anche la bussola che ha guidato la sua longeva vita artistica.

#### Riferimenti bibliografici

- Altimari Francesco (1984), “Il movimento culturale della ‘Rilindja’ e il Collegio di S. Adriano nella prima metà del secolo XIX”, in Id., *Studi sulla letteratura albanese della ‘Rilindja’*, Grottaferrata, Quaderni di Zjarri, 81-94.
- (2015a), “Napoli, vatra kulturore e Rilindjes dhe vatra letrare e De Radës” (Napoli, focolare culturale della Rinascita albanese e focolare letterario di De Rada), in Id., *Urat e Arbërit: Studime filologjike dhe kritiko-letrare midis botës arbëreshe dhe botës shqiptare* (I ponti dell’Arbër. Studi filologici e critico-letterari tra mondo arbëresh e mondo albanese), Tiranë, Naimi, 149-191.
- (2015b), “Mbi strukturën e dyfishtë të ‘Këngëve të Millosaut’. Një përpjekje për një përqasje të re në interpretimin e poemës së Jeronim De Radës” (Sulla “doppia struttura” dei ‘Canti di Milosao’. Un tentativo di nuovo approccio nell’interpretazione del poema di Girolamo De Rada), in Id., *Urat e Arbërit: Studime filologjike dhe kritiko-letrare midis botës arbëreshe dhe botës shqiptare* (I ponti dell’Arbër. Studi filologici e critico-letterari tra mondo arbëresh e mondo albanese), Tiranë, Naimi, 271-280.

- D'Annunzio Gabriele (1915), *Ode alla nazione serba*, Milano, Tipografia internazionale.
- (1933), *Canti della guerra latina: una cum gente tot annos bella gero*, testo a cura di Angelo Sodini, Milano, Istituto Nazionale per la edizione di tutte le opere di Gabriele D'Annunzio.
- De Rada Girolamo (1847a), *Storie d'Albania*, Napoli, Stamperia del Fibreno.
- (1847b), *Poesie albanesi*, parte 1 e 2, Stamperia del Fibreno, Napoli.
- (1868-1884), *Scanderbeccu i pa-faan* (Scanderbeg sventurato), libro V, *Poesie Albanesi*, Napoli, Tipografia Francesco Mormile.
- (1897), *Poesie albanesi*, vol. II, *Uno specchio di umano transito*, Napoli, Tipografia editrice F. di Gennaro & A. Morano.
- (1898), *Autobiologia*, Napoli, Tipografia editrice F. di Gennaro & A. Morano. Anche in De Rada 2009, 43-138.
- (1964 [1836]), *Këngët e Milosaos*, përshtatur në shqipen e sotme nga Shuteriqi Dhimitër S. (*Canti di Milosao*, adattati nell'albanese odierno da Shuteriqi Dhimitër S.), in Id., *Këngët e Milosaos*, Tiranë, N. Sh. Botimeve “Naim Frashëri”.
- (1998), *I Canti Premilosaici (1833-1835). Le prime raccolte poetiche albanesi di Girolamo De Rada*, edizione critica e traduzione italiana a cura di Francesco Altimari, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- (2005a [1833-1835]), *I Canti Premilosaici 1833-1835. Le prime raccolte poetiche in albanese*, in Id., *Opera omnia*, vol. I, edizione critica e traduzione italiana a cura di Francesco Altimari, con CD-ROM allegato, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- (2005b [1839]), *I Canti di Serafina Thopia*, in Id., *Opera omnia*, vol. III, testo critico delle tre edizioni a stampa (1839, 1843, 1898) e traduzione italiana di Fiorella De Rosa, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- (2008), *Autobiografia*, in Id., *Opera omnia*, vol. VIII, edizione e introduzione di Michelangelo La Luna, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- (2009), *Opera omnia*, vol. VII, *Opere letterarie in italiano*, edizione critica a cura di Michelangelo La Luna, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- (2014a [1848]), “Al Cav. Saverio Prato comandante di volontari in Venezia”, in Francesco Altimari (a cura di), *L'albanese d'Italia. Giornale politico morale letterario, Napoli (1848) fondato e diretto da Girolamo De Rada*, ristampa anastatica, Soveria Mannelli, Rubbettino, 106. [Lettera da Napoli, 2 giugno 1848].
- (2014b), *Këngët e Millosaut*, botim kritik i tri varianteve (1836, 1847, 1873) (Canti di Milosao. Edizione critica delle tre varianti [1836, 1847, 1873]), in Id., *Vepra Letrare* (Opere letterarie), vol. II, ed. by Francesco Altimari, Tiranë, Ministria e Kultures e Republikës së Shqipërisë.
- Di Benedetto Arnaldo (1999), “Le rovine d'Atene. Letteratura filellenica in Italia tra Sette e Ottocento”, *Italica* 3, 335-354.
- Gualtieri V.G. (1930), *Girolamo De Rada, poeta albanese*, Palermo, Remo Sandron.
- Hölderlin Friedrich (2015 [1797]), *Iperione, o L'eremita in Grecia*, a cura di Laura Balbiani, con un saggio introduttivo di Giuseppe Landolfi Petrone, Milano, Bompiani Il pensiero occidentale. Testo originale a fronte.
- Mandalà Matteo (2008), “The crux [...] is the phrase ‘double lyrical narrative’: për një interpretim të poemave dhe të poetikës së De Radës”, in Francesco Altimari, Emilia Conforti (a cura di), *Omaggio a Girolamo De Rada. Atti del V Seminario internazionale di Studi Italo-Albanesi (2-5 ottobre 2003)*, Rende, Università della Calabria, Dipartimento di Linguistica, Sezione di albanologia, 225-250.

- (2015), “Mbi formimin rinor të Jeronim De Radës” (1822-1837) (Sulla formazione giovanile di Girolamo De Rada), in Floresha Dado, *Jeronim De Rada. Konferenca shkencore ndërkombëtare kushtuar 200-vjetorit të lindjes (1814-1903)* (Girolamo De Rada. Conferenza scientifica internazionale dedicata al 200° anniversario della nascita), Tiranë, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, 153-194.
- Parzanese P.P. (1837), “Introduzione”, in G.G. Byron, *Melodie Ebraiche*, versione di Pietro Paolo Parzanese, Napoli, Dalla Tipografia all’Insegna di Tasso, v-xiii.
- Pipa Arshi (1978), *Hieronymus De Rada*, München, Trofenik.
- Pouqueville F.C.H.L. (1805), *Voyage en Moréa, à Constantinople, en Albanie et dans plusieurs autres parties de l’Empire Ottoman pendant les années 1789, 1799, 1800 et 1801*, Paris, Gabon. Trad. it. *Viaggio in Marea a Costantinopoli ed in Albania non che in molte altre parti dell’Impero Ottomano negli anni 1798, 1799, 1800 e 1801*; traduzione dal francese del traduttore del primo viaggio di Le Vaillant, Milano, Tipografia Sonzogno e comp., 1816.
- (1820), *Voyage dans la Grèce comprenant la description ancienne et moderne de l’Epire*, Paris, Firmin Didot.
- (1825), *Histoire de la régénération de la Grèce: comprenant le précis des évènements depuis 1740 jusqu’en 1824*, voll. I-IV, Bruxelles, De la Societè Typographique. Trad. it. di Stefano Ticozzi (1825), *Storia della rigenerazione della Grecia dal 1740 al 1824*, voll. I-IX, Italia.
- Sirago V.A. (1952), “Byron, il byronismo e i Romantici Calabresi”, in William Taylor, Alfredo Alvaro, et al., *Terra di Calabria: Catanzaro*, Catanzaro, Arti Grafiche Antonio Abramo, 10-14.
- Tommaseo Niccolò (1842), *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci raccolti e illustrati da N. Tommaseo con opuscolo originale del medesimo autore*, vol. IV, Venezia, Stabilimento Tipografico Enciclopedico di Girolamo Tasso.
- Vacalebri Natale (2013), “Una biblioteca per gli albanesi di Calabria: Sant’Adriano a San Demetrio Corone”, *Culture del testo e del documento* 42, 87-132.

## Poeti albanesi

*Albana Alia*

Traduttrice (<[albana.alia@virgilio.it](mailto:albana.alia@virgilio.it)>)

### *Abstract*

This micro-anthology aims to provide an overview of the situation and condition of contemporary Albanian poetry; a cultural contest that is clearly described by the relationship each author has with his homeland – those who stayed in Albania, those who write after the experience of the diaspora, those who moved to other places.

Keywords: *Ali Podrimja, Azem Shkreli, Jozef Radi, Martin Camaj, Visar Zhiti*

La poesia contemporanea albanese è molto diversificata nelle tendenze, negli stili, nei temi e per quel che concerne il contesto sociale da cui provengono i poeti. È sua caratteristica di fondo l'efficace compresenza di originalità artistica, tracce intertestuali della letteratura del passato e ispirazione a scuole e correnti letterarie estere, in particolare occidentali.

I primi scritti in lingua albanese appartengono al XV secolo. Nello sviluppo della letteratura albanese hanno avuto un ruolo determinante la poesia antica e quella orale, particolarmente ricca nelle forme d'espressione e nella rappresentazione del mondo mitico e leggendario. Nella storiografia letteraria albanese di oggi viene accolta, interpretata e valorizzata anche la poesia pubblicata durante gli anni del regime socialista (1946-1991) e quindi prodotta in un contesto culturale fortemente condizionato dalla persecuzione politica, dalla censura e dalla mancanza della comunicazione libera.

La poesia delle giovani generazioni – proposta da poeti provenienti dall'Albania, Kosovo, Macedonia, Montenegro e dalla diaspora – è all'attenzione della critica soprattutto per le sue qualità nuove e per la sua vicinanza, nei generi, stili e tematiche, alle aspettative del pubblico. Nel panorama dell'esperienza poetica attuale rappresenta un esempio di particolare interesse la poesia *arbëreshe*, scritta in *arbërisht*, in cui i testi sono dedicati tanto ai temi storici, quanto alla pluralità dei sentimenti o alla riflessione sulla realtà e sulle problematiche quotidiane.



La traduzione italiana qui offerta procede ‘negoziando’ con il testo originale e tentando una riscrittura metamorfica, nella prospettiva di avvicinare i lettori a una realtà nuova che, se accolta e conosciuta, possa sollecitarli a rivedere, criticamente, la propria cultura. Il traduttore, a sua volta, si considera un mediatore interculturale disponibile a continue revisioni delle proprie scelte.

### 1. *Martin Camaj*

Martin Camaj nacque nel 1925 a Temal, un piccolo paese della regione di Dukagjin, nell’Albania del Nord. A soli sei anni entrò nel Collegio dei Gesuiti a Scutari. Per un breve periodo lavorò come insegnante. Nel 1948, come avversario politico del nuovo regime, per salvarsi dalle persecuzioni emigrò in Jugoslavia. Durante gli anni 1949-1955 completò gli studi all’Università di Belgrado. In seguito si trasferì in Italia, a Roma. Nel 1960 si laureò con una tesi sull’opera più antica conosciuta in lingua albanese, *Meshari* (Il Messale) di Gjon Buzuku, risalente al 1555. Nel 1971 fu nominato titolare della cattedra di Lingua e Letteratura Albanese dell’Università Ludwig Maximilian di Monaco, in Germania. Per trent’anni visse a Lenggries, in Baviera, dove morì nel 1992.

Ha pubblicato raccolte poetiche: *Një fyell ndër male* (1953; Un piffero tra i monti), *Kanga e vërrinit* (1954; Il canto del pascolo), *Legjenda* (1964; La leggenda), *Lirikë mes dy moteve* (1967; Lirica tra due stagioni), *Njeriu më vete e me të tjerë* (1978; L’uomo da solo e con altri), *Poezi 1953-1967* (1981; Poesie 1953-1967), *Nema* (1990; Nemesis), *Buelli* (1990; Il bufalo), *Palimpsest* (1991; Palimpsesto), *Me pendllat e korbët të bardhë* (1999; Con le piume del corvo bianco); novelle e prosa poetica: *Pishtarët e natës* (1981b; Le fiaccole notturne), *Shkundullima* (1981; La scossa), *Dranja* (1981); romanzi: *Djella* (1994 [1958]), *Rrathë* (1978; Cerchi), *Karpa* (1987; La roccia); drammi: *Loja e mbasdrekës* (1981; Il gioco di quel pomeriggio), *Kandili argjandit* (1993; La lampada d’argento). In italiano si possono leggere: il volume di *Poesie* (presentazione di Antonino Guzzetta, traduzione di Francesco Solano, Siracusa, Ediprint, 1985) e una *Grammatica albanese* (traduzione di Ardian Vehbiu, Cosenza, Brenner, 1995).



## “Trajta”

Petk i endun prej nji dore  
fund e krye, trajta,  
e kandshme për sy e veshë.

Trajtë e thjeshtë e lindun  
ndër mundime prej guri,  
e përshkueme shtigjesh të parrahuna  
me kambë ose patkoj.

Pendël e lehtë në dukje  
po e randë hekur në peshë,  
tingull ose ngjyrë  
e kthjellët deri në dritë.

## “Niji poeti”

Rruga jote â e mirë.  
Parkat janë fytyrat ma të shëmtueme  
të miteve klasike. Ti nuk shkrove për to,  
por për rrasa guri e ballë njerzorë  
me rrudha shum e për dashuninë.

Vargjet e tua janë për t'i lexue në heshtje  
e jo para mikrofonit  
si të çetës së poetëve të tjerë,

zemra  
ndonëse nën shtatë lëkura  
akull

akull  
ndonëse nën shtatë lëkura.  
(Camaj 1981, 42-43)

## “La forma”

Tela tessuta da una mano  
da cima a fondo, la forma,  
piacevole all'occhio e all'orecchio.

Forma semplice nata  
tra fatiche di pietra  
attraversata da sentieri non battuti  
da piedi o da zoccoli.

Piuma a vedersi leggera  
ma greve qual ferro,  
suono o colore  
chiara fino alla luce.

## “Ad un poeta”

Buona è la tua via.  
Le Parche sono i volti più brutti  
dei classici miti. Non hai scritto per esse,  
ma per lastre di pietra e volti umani  
solcati da rughe e per l'amore.

I tuoi versi sono da leggere in silenzio  
non davanti al microfono  
come quelli d'altra schiera di poeti,

il cuore  
benché in sette pelli ravvolto  
è ghiaccio

ghiaccio  
benché in sette pelli ravvolto.  
(Trad. it. di Solano in Camaj 1985, 70-71)

## 2. Azem Shkreli

Azem Shkreli nacque nel 1938 a Rugova. Dopo la scuola elementare a Nakell (vicino Peja) e la scuola superiore a Prishtina, completò gli studi nel corso di lingua e letteratura albanese presso la Facoltà di Filosofia di Prishtina. Per un certo periodo lavorò come giornalista per il quotidiano *Rilindja*, poi come direttore del Teatro popolare provinciale (a Prishtina) e del Kosovo-film. Per diversi anni è stato presidente dell'Associazione degli Scrittori del Kosovo; per due anni è stato anche presidente dell'Unione degli Scrittori della Jugoslavia. Morì a Prishtina il 24 maggio 1997.

Ha scritto poesie, prose e drammi. È autore dei seguenti volumi di poesie: *Bulzat* (1960; Gocce), *Engjujt e rrugëve* (1963; Gli angeli delle strade), *E di një fjalë prej guri* (1969; Conosco una parola di pietra), *Nga bibla e heshtjes* (1975; Dalla bibbia del silenzio), *Pagëzimi i fjalës* (1981; Il battesimo della parola), *Kënga e hutinit* (1986; Il canto del gufo), *Nata e papagajve* (1990; La notte dei pappagalli), *Lirikë me shi* (1994; Lirica di pioggia), *Zogj dhe gurë* (1995; Uccelli e pietre); del romanzo *Karvani i bardhë* (La carovana bianca), edito in due versioni (1961 e 1996); di una raccolta di racconti dal titolo *Sytë e Evës* (1975; Gli occhi di Eva); dei drammi *Fosilet* (1968; I fossili) e *Varri i qyqes* (1983; La tomba del cuculo). Ha scritto anche alcune sceneggiature cinematografiche.

Le sue opere letterarie sono state tradotte in varie lingue: arabo, danese, italiano, macedone, russo, serbo-croato, sloveno, spagnolo, tedesco, turco e ungherese.

### “Shënime natën, 2”

Cili je ti hutin i zi që më këndon natën  
 që më zgjon të bukur e të marrë, cili je ti  
 hutini i zi që m'i fle mendimet me  
 krahun e mëngjër, e më shpall  
 mëkatën, e  
 më djeg mbi turrë, e më krijon përsëri  
 prej hiri e pështyme, cili je ti  
 hutin i zi, cili është gjeniu yt i  
 gjymtë e i giorë, ore, gjeniu yt i së  
 keqes, ore, të ta marr një gjetth, një  
 gjëmë të ta marr, një pendël, cili je ti  
 që më kërrrok ashtu nëpër eshtra, ti që  
 më këndon natën e më merr gjak pas  
 thonit, e  
 s'më jep as të pi as të hesht nga fjala ime  
 cili je ti që farën e mirë ma nxjerr  
 me sqep të egër nga koka, o Zot, o  
 kafshë që

### “Note notturne, 2”

Chi sei tu gufo nero che canti di notte  
 e mi risvegli bello e folle, chi sei tu  
 gufo nero che addormenti i miei pensieri con  
 l'ala sinistra, proclami il  
 peccato, e  
 mi fai bruciare sul rogo, ricreandomi ancora  
 dalla cenere e dalla saliva, chi sei tu  
 gufo nero, chi è il tuo genio  
 misero e storpio, ehi, il tuo genio del  
 male, ehi, posso prendere una foglia,  
 posso afferrare una sciagura, una piuma, chi sei tu  
 che buboli così tra le mie ossa, tu che  
 mi canti di notte e mi tiri il sangue  
 dall'unghia, e  
 e non dai da bere né fai tacere la mia parola  
 chi sei tu che con il becco feroce mi tiri fuori  
 il seme buono dalla testa, o Signore, o  
 volatile che

më këndon natën, që më zgjon të bukur  
e të marrë, e më shpall mëkatën, e më  
djeg mbi turrë, e më krijon përsëri prej  
hiri e pëshhtyme, cili je, cili,

se diç

ka ndodhur, ose në kokë po më dridhet  
toka ose nëpër unazën time po përzarret  
koha ime e gurit dhe në ashtin tim, ore  
në ashtin tim po e ndez për nesër ditën.  
(Shkreli 2012, 194)

“Fjalët”

Ju ve gur mbi gur dhe bëj me ju  
Murin kinez të besimit tim në njerëzit  
Në hijen time dhe në gjërat që s'më njohin  
Ju ve gur mbi gur  
Mbi mendimet mbi heshtjen që s'i besoj  
Mbi të pathënën lehonë ju ve  
Gur mbi gur  
Mbi dhembjen e durimit mbi  
Gjakun që s'ua fal mbi gjurmët  
Që s'i lash në udhë të ligë dhe mbi fajin  
Tim e të Krishtit që s'e pata kurrë  
Për ju ju ve gur mbi gur  
Mbi supet e mia mbi bukën që s'shkilet  
Dhe mbi vitet e kërrusura të tim eti  
Ju ve  
Gur mbi gur  
Mbi gjithëçka që s'kam dhe  
Mbi gjithëçka që s'mundem  
Ju ve gur mbi gur mbi kokën time dhe  
beto hem.  
(Ivi, 25)

mi canti di notte, che mi risvegli bello  
e folle, e proclami il mio peccato, e mi  
fai bruciare sul rogo, e mi ricrei ancora dalla  
cenere e dalla saliva, chi sei, chi,

poiché qualcosa

è successo, o nella mia testa sta tremando  
la terra o nella mia fede sta ardendo  
il mio tempo di pietra e nelle mie ossa, ehi  
nelle mie ossa accenderò la giornata di domani.

“Le parole”

Vi metto pietra su pietra e innalzo con voi  
Il muro cinese della mia fiducia nella gente  
Nella mia ombra e nelle cose sconosciute  
Vi metto pietra su pietra  
Sui pensieri sul silenzio a cui non credo  
Sull'innominata puerpera vi metto  
Pietra su pietra  
Sul dolore della pazienza sul  
Sangue che non vi perdono sulle orme  
Che non lasciai in brutti percorsi e sulla colpa  
Mia e di Cristo che non ho mai avuto  
Per voi vi metto pietra su pietra  
Sulle mie spalle sul pane che non si calpesta  
E sugli anni curvati di mio padre  
Vi metto  
Pietra su pietra  
Su tutto ciò che non ho e  
Su tutto ciò che non posso  
Vi metto pietra su pietra sulla mia testa e  
giuro.

### 3. Ali Podrimja

Ali Podrimja nacque nel 1942 a Gjakova, nel Kosovo. Dopo aver terminato la scuola elementare e le superiori nel suo paese natio, studiò lingua e letteratura albanese all'Università di Prishtina. Per anni ha lavorato come giornalista per il quotidiano *Rilindja*, prima come lettore, poi come redattore. Podrimja è autore di molti volumi di poesie, è riconosciuto dai critici come uno dei rappresentanti più significativi della poesia albanese contemporanea ed è noto anche nel panorama poetico internazionale. Morì in Francia il 18 luglio 2012.

Ha scritto poesie, prose e vari articoli. Tra le sue opere citiamo le raccolte di poesie: *Thirrje* (1961; Grida), *Dhimbë e bukur* (1967; Bel dolore), *Loja në diell* (1967; Gioco al sole), *Sampo* (1969), *Torzo* (1971; Torso), *Folja* (1973; Il verbo), *Credo* (1976), *Poezia* (1978; Poesia), *Sampo 2* (1980), *Drejtëshimi* (1981; L'equilibrio), *Lum Lumi* (1982; Lum, figliolo), *Fundi i Gëzuar* (1988; Lieto fine), *Zari* (1990; Il dado), *Në bisht të sorrës* (1994; Alla coda del corvo), *Buzëqeshje në kafaz* (1994; Sorriso in gabbia), *Tkurrrja e Atdheut* (1996; La contrazione della patria), *Ishulli Albania* (1998; L'isola Albania), *Kush do ta vrasë ujkun* (2002; Chi ucciderà il lupo), *Litari i ankthit* (2002; La corda dell'ansia), *Te guri i Prevezës* (2003; Alla pietra di Preveza), *Pikë e zezë në blu* (2005; Punto nero nel blu), *Gjumi i Tokës* (2006; Il sonno della Terra) e tre libri in prosa: *Burgu i hapur* (1998; Prigione aperta, racconti), *Libri që nuk mbyllet. Ese* (1997; Il libro che non si chiude. Saggi) e *Harakiri* (1999; racconti). Le poesie di Podrimja sono state tradotte in diverse lingue straniere e pubblicate in molte collane speciali, antologie e riviste.

“A ju dëgjon harrimi”

*Poetëve arbëreshë*

Assesi s'pranoni humbjen  
e kaq vjet erret  
dilni prapë te bregu i detit  
vetëtoni derisa bubullon në botë  
mbledhni ato të rralla fjalë  
ose i krijoni nga hiri i ëndrrave  
për një çast ndalni kohën pastaj  
kaltroni e zbardhni si De Rada  
mbyllni një rreth mërgim derdhni  
po a ju dëgjon harrimi deti  
dikur vonë ktheheni në kangjela  
dhe pritni kohërat t'ju çelin  
ose t'ju lindë ndonjë zjarr i fshehtë  
i Motit të Madh  
por humbjen s'e pranoni assesi  
e kaq vjet (sht) erret

“Vi ascolta l'oblio”

*Ai poeti arbëreshë*

Non accettate affatto la sconfitta  
e dopo tanti anni bui  
vi avviate ancora alla riva del mare  
lampeggiate finché tuona nel mondo  
raccolgendo quelle rare parole  
o creandole dalla cenere dei sogni  
per un attimo fermate il tempo e poi  
azzurregiate e sbiancate come De Rada  
chiudete un cerchio versando migrazione  
ma vi ascolta l'oblio il mare  
qualche volta diventate cantici  
in attesa di sbocciare nei tempi  
o per rinascere da qualche fuoco nascosto  
del Grande Tempo  
ma non accettate affatto la sconfitta  
e per tanti anni (vi siete prosciugati) nel buio

“A do ta shoh Shkondrën?”

Për pak nuk hyra në histori

Kisha edhe një copë udhë  
edhe pakëz frymë  
të shoh Shkodrën

“Riuscirò a vedere Scutari?”

Mancò poco per entrare nella storia

Mi era rimasta poca strada ancora  
e un po' di respiro  
per vedere Scutari

Sa nuk foli Guri Se në fund të pusit Drita e verbër e Çelësit	Poco mancò che parlasse la Pietra e nel fondo del pozzo La luce flebile della Chiave
Mbi kulme mbi shpirtëra mbi ëndrra Uji i Madh Drinia pasqyrë e derdhur	Sui tetti sulle anime sui sogni La Grande Acqua Drini uno specchio fluente
Male fusha ngujuar Sorra Sorrani ma k'in zënë pritën. (Podrimja 2012, 15)	Monti campi reclusi Corvi e Cornacchie mi avevano teso un agguato.

#### 4. Visar Zhiti

Visar Zhiti è uno dei maggiori poeti albanesi contemporanei, nonché testimone delle persecuzioni politiche e ideologiche ai danni della libertà artistica e intellettuale. È anche prosatore, saggista, giornalista e traduttore.

Figlio di un insegnante, attore teatrale, drammaturgo e poeta, Hekuran Zhiti, Visar Zhiti è nato a Durazzo nel 1952 ed è cresciuto a Lushnja, città in cui compì gli studi liceali. Laureato in Lingua e Letteratura albanese, cominciò a insegnare a Kukës, dove fu processato e condannato per propaganda sovversiva contro il regime a dieci anni di carcere, trascorsi nelle miniere di Spaç e nella prigione di Qafë-Bari. Dopo il crollo del regime comunista, fu nominato direttore della casa editrice Naim Frashëri; in seguito fu eletto membro del parlamento. È stato Ministro della Cultura e consigliere alla cultura dell'Ambasciata albanese a Roma; è stato eletto ambasciatore d'Albania presso la Santa Sede e, di recente, a Washington.

Visar Zhiti ha pubblicato varie raccolte poetiche: *Kujtesa e ajrit* (1993; La memoria dell'aria), *Hedh një kafkë te këmbët tuaja* (1994; Getto un teschio ai vostri piedi), *Mbjellja e vetëtimave* (1994; Semina di lampi), *Dyert e gjalla* (1995; Le porte viventi), *Kohë e vrarë në sy* (1996; Tempo ucciso nell'occhio), *Si shkohet në Kosovë* (1999; Come si va per il Kosovo), *Thesaret e frikës* (2005; I tesori della paura), *Si është Kosova* (2014; Com'è il Kosovo); volumi in prosa fra cui romanzi, saggi e antologie di scritti: *Këmba e Davidit* (1996; La gamba di Davide, racconti), *Funerali i pafundmë* (2003; Il funerale infinito, romanzo), *Djali dhe legjenda* (2004; Il ragazzo e la leggenda, racconti), *Perëndia mbrapsht dhe e dashura* (2004; La dea al rovescio e l'amata, romanzo), *Në emër të a(r)tit* (2006; Nel nome dell'arte/del padre, saggi e interviste), *V.V. & një vrasje e munguar* (2006; V.V. & un omicidio mancato – antologia di scritti), *Shekull tjetër* (2008; Altro secolo, racconti), *Në kohën e britmës* (2009; Nei tempi del grido, romanzo), *Panteoni i nëndheshëm ose letërsia e dënuar* (2010; Il Panteon

sotterraneo o la letteratura condannata, saggio), *Rrugët e ferrit* (2012a; Le vie dell'inferno, romanzo), *Ferri i çarë* (2012; Inferno lacerato, romanzo), *Valixhja e shqyer e përrallave* (2016; La valigia lacerata delle fiabe, racconti). Visar Zhiti è anche traduttore in albanese di opere poetiche, tra cui quelle di Adonis, Federico García Lorca, Sebastiano Grasso, Mario Luzi, Madre Teresa di Calcutta, Ishikawa Takuboku.

Le poesie di Zhiti sono state tradotte in arabo, ebraico, fiammingo, francese, greco, inglese, macedone, olandese, polacco, rumeno, serbo-croato e tedesco. In italiano si leggono: *Croce di carne* (a cura di Elio Miracco, Napoli, Oxiana, 1997, poesie), *Dalla parte dei vinti. Suoni e colori d'Albania* ([s. trad.], Roma, Edizioni D'Agostino, 1998, poesie), *Passeggiando all'indietro* (traduzione di Elio Miracco, Pomigliano d'Arco, Oxiana, 1999, racconti), *Confessione senza altari* (prefazione di Sebastiano Grasso, postfazione di Giovanni Ruggiero, traduzione e note a cura di Elio Miracco, Napoli, Diana Edizioni, 2012, poesie), *Il visionario alato e la donna proibita* (traduzione di Elio Miracco, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2014, romanzo), *Dov'è la vita? Poesie* (Verucchio, Pazzini, 2016).

Ha ricevuto numerosi premi letterari nazionali (1994, 2003 e 2014 per la migliore raccolta poetica, nel 2003 per il miglior romanzo; nel 2008 è lo *Scrittore dell'Anno*, nel 2012 riceve il *Grande Premio di Letteratura*) e importanti riconoscimenti internazionali (il *Leopardi d'oro* nel 1991, il *Gaetano Salvemini* nel 1997, il *Mario Luzi* nel 2007, l'*Ada Negri* nel 1997, il *Premio alla carriera* nel 2000, il *Linguaggio dell'anima* nel 2016). È membro dell'Accademia Internazionale di Belle Arti, Lettere e Scienze "Alfonso Grassi", dell'Accademia Europea delle Arti e del PEN Club italiano.

“Altari rrënuar i atdheut”

Ne, që e deshëm atdheun aq shumë,  
na deshi më pak  
dhe mbetëm të varfër  
si kuajt që enden në bregun e një deti  
me guacka të shkelura,  
me yje të shuar brenda.

Ne, që u munduam për atdheun,  
që na mundoi aq shumë,  
mbajtëm kryqin e tij mbi kurriz  
mbi të përpjetat e fatit  
dhe kur erdhi dita e ringjalljes,  
deshëm të ringjallej atdheu më parë,  
teksa vdisnim.  
Vrasësit e ëndrrave tona

“L'altare devastato della patria”

Noi, che tanto amammo la nostra patria,  
ci amò di meno  
e restammo poveri  
come i cavalli che galoppoano in riva al mare  
con conchiglie calpestate,  
con stelle spente dentro.

Noi, che ci affaticammo per la patria,  
che tanto ci afflisse,  
portammo la sua croce sulla schiena  
nelle salite del destino  
e quando giunse il giorno della risurrezione,  
desiderammo che rinascesse prima la patria,  
mentre noi stavamo morendo.  
Gli assassini dei nostri sogni

<p>këmishët i kanë me gjakun e ëndrrave të vrara, kur i qëllonin nga afër. U persekutua, thonë tani dhe ata, u përgjakëm si ju...</p> <p>Ne, që ëndërruam atdheun bashkë, na lanë pa atdheun e ëndrrave, ëndrrat mbetën pa ne, të ndara...</p> <p>Fëmijës pranë, që të mos shohë të keqen, i zë sytë me pëllëmbët e mia, por janë vrimat e gozhdëve në meset e tyre, të mbetura që nga kryqëzimi dhe ai i sheh të gjitha, më shumë sesa unë, o Zot!</p>	<p>con le camicie macchiate dal sangue dei sogni uccisi, quando sparavano da vicino. Siamo stati perseguitati, dicono ora anche loro, sanguiniamo come voi...</p> <p>Noi, che insieme sognammo la patria, ci lasciarono senza la patria dei sogni, i sogni rimasero senza di noi, separati...</p> <p>Perché non veda il male, al bambino accanto copro gli occhi con i palmi delle mani, ma ci sono i fori dei chiodi al centro, rimasti dalla crocifissione e lui vede tutto, più di me, Dio mio!</p>
---	--

“Ndjesë dhe porosi”

Bijtë e mi,  
kërkoj ndjesë për këtë atdhe të ashpër  
dhe të padrejtë,  
më të varfër se ne,  
po ju jepuni kuptim vdekjeve tona,  
bijtë e mi...

“Perdono e raccomandazione”

Figli miei,  
mi scuso per questa patria dura  
e ingiusta,  
più povera di noi,  
cercate di dare un significato alle nostre morti,  
figli miei...

### 5. Jozef Radi

Jozef Radi è nato nella città di Elbasan nel 1957. Da piccolo seguì il destino dei genitori perseguitati, nei vari gulag albanesi: a Kuç, Radostina, Gradishta, Çerma e Savra. Terminò la scuola elementare e le superiori con ottimi risultati, ma il regime non gli permise di proseguire con gli studi universitari. Durante gli anni tra il 1984 e il 1990, accanto al lavoro agricolo, studiò intensamente le lingue straniere; tradusse, scrisse e curò le opere del padre, Lazër Radi (1916-1998). Seguì gli sviluppi che portarono alla nascita della democrazia albanese. Nel 1993 fondò la rivista *Arbëria*. Nel 1994, si laureò in giurisprudenza. Negli anni 1993-1997 collaborò con la Presidenza della Repubblica. Nel 1997 emigrò in Italia. Attualmente vive tra Ancona, New York e Tirana e collabora regolarmente con la stampa albanese.

Ha pubblicato opere poetiche in albanese e italiano: (in *Katundi Ynë*, 1991), *Muret e Muzgut* (1993; I muri del crepuscolo, insieme a Lazër Radi), *Kujtesa e Mjegullës* (2000; La memoria della nebbia), *Fletorja e Vjeshtës* (2011;

Il quaderno d'autunno), *Poesie scelte* (cura e traduzione di Gëzim Hajdari, Nardó, Besa, 2017, con testo originale a fronte). Ha tradotto poesie di Ungaretti, Montale, Raboni, Senesi, Fatuiva, Pessoa, De Moraes, Hikmet, Prevert, Wilde e Baudelaire. È da segnalare la sua versione italiana del poema di Jevrem Brković con il titolo *Stalin, Mozart e Maria Judina*. Nel 2007 è co-autore dell'album fotografico *Ancona nascosta*.

“O bij të heshtjes dhe durimit”

O viktima të heshtjes dhe durimit  
o bij të britmës deri n'çmendì,  
o nipa të frikës dhe mashtrimit,  
o sklevën t'gjunjzuem nën dhunë  
të këtij shekulli me fasadë lirie,  
o zogj të krenarisë dhe poshtnimit  
mplakë ndër gjurmë heronjsh të zbehun  
dhe njasaj s'nesërmes që s'mbrritti kurrë,  
o engjuj krahëhumbun n'grykësi të krimimit  
ejani, çlodhuni n'kujtesën teme të vrazhdë,  
n'barakën time pa mure, pa dyer, pa çati,  
askush s'ka me ju përgjue n'andrrat e unta,  
as njato rrugë mundimesh t'pafundme  
prej heshtjes në heshtje  
askush s'ka me ua sosë...  
O Sizifë kohnash moderne,  
o nipa të heshtjes dhe durimit  
Mos harroni: pasosmënisht  
rreth jush kanë me u vërtitë  
tentakulat e krimimit!

1991-1997

(Radi 2000, 79)

“O figli del silenzio e della pazienza”

O vittime del silenzio e della pazienza  
o figli del grido fino alla follia,  
o nipoti della paura e dell'inganno,  
o schiavi inginocchiati alla violenza  
di questo secolo dalla facciata di libertà,  
o uccelli dell'orgoglio e dell'umiliazione  
invecchiati tra orme di eroi affievoliti  
e il domani che non giunse mai,  
o angeli dalle ali perse nella frenesia del crimine  
venite a riposare nella mia memoria inasprita,  
nella mia baracca priva di pareti, di porte, senza tetto  
nessuno sorveglierà i vostri sogni affamati  
né le vie delle infinite fatiche  
dal silenzio al silenzio  
nessuno riuscirà a esaurire...  
O Sisifi dei tempi moderni,  
o nipoti del silenzio e della pazienza  
Non dimenticate: intorno a voi  
si aggireranno infinitamente  
i tentacoli del crimine!

1991-1997

“Tramonto di sole e mare”

Spezza un frammento di sole dal tuo sole  
e nascondilo negli occhi  
e un po' di mare arso d'agosto  
prendilo tra le mani  
per bagnare le tue labbra nel sale della giornata in fin di vita  
finché sole e mare insieme diventino  
una goccia lucente sgocciolata nel crepuscolo.  
Poi vedrai che potrei rinascere  
laddove nessuno crede  
e solo tu puoi trovarmi  
con tutti i tramonti del tuo sole  
sul mio mare...

agosto 2017



# SITUAZIONI

## Australia – Italy

Section edited by Samuele Grassi



## Foreword

*Samuele Grassi*

Monash University Prato Centre – Università degli Studi di Firenze

(<[samuele.grassi@monash.edu](mailto:samuele.grassi@monash.edu)>; <[samuele.grassi@unifi.it](mailto:samuele.grassi@unifi.it)>)

### *Abstract*

This section brings together a number of essays in the fields of cultural, social, literary and language/linguistics theories currently in progress within and outside Australia, which are variously informed by its cultural, historical, and geographical background. Ranging from second-language teaching, translation, singing and performance, social policy-oriented design workshops, feminist ecocriticism, and Italy-Australia cultural (dis)similarities the contributions focus on the idea of space – in a metaphorical, psychological, and geographical sense – to question research contexts and aims.

*Keywords: inner and outer space(s), Italian-Australian (dis)similarities, performance, teaching, translation*

I have but vague memories of Marie-Christine Hubert's lectures in Australian literature at the University of Florence in the early 2000s. Back then, her classes consisted of a small group of Italian students and of foreign students enrolled to exchange programs. They represented an opportunity to be challenged into learning about histories, cultures, and languages that we all welcomed as a major leap from the conventions of 'English Literature' we were being accustomed to as undergraduates. For me, those classes also represented a first encounter with embodied diversity inside the university: Hubert, who was on a wheelchair, and her enrapturing stories were tasked with bearing students' trifling discomfort at finding the "proper way" to deal with a disabled body occupying the teaching space of the classroom. This was one of many learning environments where institutional discussions of "safe space(s)" were simply not being raised, and where decolonising the curriculum of English studies, even before our eyes as students, was at best devalued.

The important work carried out by Hubert, with her approach to the literatures and cultures of Australia at University of Florence had had its own momentum more than a decade previously, when she co-organised with Gaetano

Prampolini the international conference, “An Antipodean Connection: Australian Writers, Artists and Travellers in Tuscany” (1989)<sup>1</sup>. On reflection, such work unmistakably addressed the abovementioned and other kinds of silences and (mis)representations, in a time when higher educational institutions in Italy, in particular, and in the EU more generally were to pass the test for interdisciplinarity with refashioned curricula to help future generations of workers navigate the international(ised) labour market – in what was a key step towards the marketisation of higher education (HE) (Molesworth, Scullion, Nixon eds 2011). The lost opportunities witnessed with regard to HE institutions of the third millennium are not just for individuals who frequent university spaces as students, researchers, and teachers, but for society as a whole. As Wendy Brown tellingly puts it in her analysis of the neoliberalisation of the academy in the U.S., they speak of the failure to create and to maintain the conditions for the growth of “an educated and engaged citizen[ship]” (2015, 183), oppressed under the capitalisation of personal, public/political, professional, and educational spheres.

This section of *LEA* gathers contributions on the work carried out in and across the two countries. Its publication is made to coincide with a research fellowship I was awarded, co-funded by the Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies (Florence) and the Faculty of Arts, Monash University (Melbourne), with Monash University Prato Centre figuring as intermediary between the two institutional country contexts<sup>2</sup>. Contributors were asked to bring their distinctive cultural, social, literary and language/linguistics perspectives about today’s Australia. Taken together, the essays express our longing for transnational experiences that involve teaching, research, and experimentation with new media in challenging and inspiring ways. Yet, I believe they also emerge as ways to make sense of our different positionings inside academia; thereby, making the notion of space – in a metaphorical, psychological, and a material sense – central for research contexts and their aims.

Census data for 2011 revealed that Italian is the second most commonly spoken foreign language in Australia (1.4 per cent) (Australian Bureau of Statistics, 2012). In recent years, international experiences and study abroad programs have become key priorities for Australian HE institutions (Green *et al.* 2015). In particular, the latter can be said to exist at a critical juncture: between reconciling intercultural exchanges and/as personal enrichment through the acknowledgment and awareness of difference or, conversely, promoting a “tourism of sorts”, where the foundational stratifications which students live

<sup>1</sup> Gaetano Prampolini took up the teaching of Australian literature at University of Florence after Hubert’s retirement.

<sup>2</sup> “Classed, Raced, and Gendered Narratives in AU mobility students: The case of Italy” (Chief Investigator: Beatrice Trefalt, Faculty of Arts, Monash University; co-Supervisor: Fiorenzo Fantaccini, Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies, University of Florence).

with on a daily basis are not made to link with the cultural gaps in the home and in the host country, at the intimate, emotional, and psychological level. In their discussion of a Skype-mediated approach to second language (L2) teaching and learning, Giovanna Carloni and Brian Zuccala propose a different take on “internationalisation” and share their development, coordination, and assessment of a project blending the visual and digital learning. In addition to rethinking the “exchange” component of language learning as cross-cultural, cross-country activity, their project makes a timely case for university students as active participants, through open discussions about the sense they made of this experience via on-going questionnaire methodologies. Rita Wilson and Eliana Maestri look at language in/and translation within the context of singing and performing as the shaping of a cross-cultural approach to multiculturalism in Australia of today. For the women involved in Italian Australian folk choirs they researched, the “multi-” is understood to encompass encounters between different traditions, while also making space for shared understandings, personal and collective memories, feelings, and embodiments. Allison Edwards and Hannah Korsmeyer were invited as representatives of the MADA XYX Lab, an experience developed at Monash Faculty of Arts, Design and Architecture “to produce knowledge about how space and design shape the causes, consequences and approaches to understanding, controlling and preventing gender inequity in Australia” (XYX Lab)<sup>3</sup>. The essay records a design-thinking workshop aimed to facilitate “inward” and “outward” communication for youth and minorities, and it makes a significant addition to the growing research field of arts-design-based methods in the social sciences, where practices of (social) inclusivity and agencies are performed and explored. Still within a perspective that understands gender as critical area of investigation, specifically in its relation to sexuality, race, and the human/non-human dualism is my article on queer ecology, feminist ecocriticism, and Mununjali author Ellen van Neerven. In reading together a short-story by van Neerven’s acclaimed collection, *Heat and Light* (2014) and the current debate on feminist ecocriticism, my aim is to develop a self-reflective account of what Jacqui Alexander has cogently defined as the pedagogic mandate of learning, that is, “the imperative of making the world in which we live intelligible to ourselves and to each other – in other words, teaching ourselves” (2005, 6). Closing the series are Roberta Trapè’s piece on the crossing between Italy and Australia as a space of possibility where past memories and new futures are being played out, on both a metaphorical and on a material level at work in Simon West’s 2015 collection of poetry, *The Ladder*. As discussed by Trapè, time is the minimum denominator in West’s complex understanding of a self- developed in the “in-between” space of two converging settings, which

<sup>3</sup> In addition to Edwards and Korsmeyer, the Lab consists of Nicole Kalms (Director), Gene Bawden, Pamela Salen, and Gill Matthewson.

is the space where past and present are juxtaposed, growingly within his overall attempt to incorporate elements from both countries and cultures. Simon West's unpublished poems, which were generously provided by the leading Australian poet and translated for this occasion by poet and translator Tomaso Kemeny are telling of his nuanced sense of the materiality of places, spaces, and objects, which characterizes his more recent poetry in particular.

It was startling, during and after reading the different essays against one another, to realise that there is a profound common thread running deep inside them. Whether this is expressed in their authorship, their subject matters, and/or in the kinds of relations they try to envisage within and without their fields, this desire is primarily a striving towards knowledge as shared practices of meaning-making, of embracing one's need to make sense of their own (academic and nonacademic) locations. The essays gathered here may thus function as experiential narratives, and as such, they refuse being final(ised), categorisable, digestible within disciplinary frameworks that would fix their aims/scopes. My wish is to see them grow to inhabit the space of each one of their authors' sense of their singularity and of the teaching and learning practices they want to (re)shape.

#### *Acknowledgments*

I am grateful to *LEA* director Beatrice Tottossy, for the space dedicated to this section. Special thanks go to all contributors, for their enthusiasm and for sharing their inspiring pieces – *grazie a* Giovanna Carloni, Alli Edwards, Tomaso Kemeny, Hannah Korsmeyer, Eliana Maestri, Gaetano Prampolini, Roberta Trapé, Simon West, Rita Wilson, Brian Zuccala. Sincere gratitude also to the journal manager, Arianna Antonielli, and to Alberto Baldi, Giulia Clementi, Martina Favilli, Martina Romanelli, Jessica Tasselli at the Open Access Publishing Workshop (Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies, University of Florence) for their generous committment.

#### *References*

- Alexander J.M. (2005), *Pedagogies of Crossing: Meditations on Feminism, Sexual Politics, Memory, and the Sacred*, Durham, Duke UP.
- Australian Bureau of Statistics (2012), "2011 Census shows Asian languages on the rise in Australian households", <<http://www.abs.gov.au/websitedbs/censushome.nsf/home/CO-60>> (11/2017).
- Brown Wendy (2015), *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, New York, Zone Books.
- Green Wendy, Gannaway Deanne, Sheppard Karen, Jamarani Maryan (2015), "What's in Their Baggage? The Cultural and Social Capital of Australian Students Preparing to Study Abroad", *Higher Education Research & Development* 34, 3, 513-526, doi:10.1080/07294360.2014.973381.
- Molesworth Mike, Scullion Richard, Nixon Elizabeth, eds (2011), *The Marketisation of Higher Education and the Student as Consumer*, Abingdon-New York, Routledge.
- Monash YXX Lab, <<http://www.artdes.monash.edu.au/yxx>> (11/2017).

# Blending Italian at Monash University through an Italian-Australian Digital Project: An Analysis of Students' Perceptions

*Giovanna Carloni, Brian Zuccala*

University of Urbino, Monash University

(<[giovanna.carloni@uniurb.it](mailto:giovanna.carloni@uniurb.it)>; <[brian.zuccala@monash.edu](mailto:brian.zuccala@monash.edu)>)

## *Abstract*

This paper discusses a foreign language acquisition project developed at Monash University (Melbourne, Australia) – in collaboration with the University of Urbino (Italy) – and aimed at incorporating Skype-mediated digital learning into an Italian studies advanced 1 Unit, in order to improve the students' perceived exposure to spoken Italian and Italian culture. After discussing the project's context, theoretical framework, and digital contents, the paper will focus on its results from the viewpoint of the students' perception, by analysing the data collected via weekly online questionnaires completed by the participants throughout the course.

*Keywords: blended learning, desktop videoconferencing, digital materials design, foreign language learning, international Higher Education projects*

## *1. Introduction*<sup>1</sup>

The international project “Let's go digital! Contemporary Italy ‘surfs’ to Monash: discovering literature, culture and language” expands the scope of an undergraduate Italian studies advanced 1 Unit in an Australian university in order to encompass Italian-culture-specific digital learning. In this Italian-Australian project, digital learning, which “is the application of technology to the learning and teaching process” (Carrier 2017, n.p.), is implemented through

<sup>1</sup> Giovanna Carloni wrote section 1 (except 1.2.2 and 1.2.3); Brian Zuccala wrote the abstract, sections 1.2.2, 1.2.3, 2 and 3. A special note of thanks goes to the Unit Coordinator and Coordinator of the Italian Studies Major Annamaria Pagliaro, who made this project possible.

digital education technologies, digital content, multimodal texts, online activities, and desktop videoconferencing with distant language instructors. The project, which is an integral part of the Italian studies advanced 1 Unit taught at Monash University, Melbourne, was developed in partnership with the University of Urbino, in Italy, as the result of a bottom-up teacher initiative.

### *1.1 Online learning*

In a globalised world, online learning has greatly contributed to the development of cosmopolitan distant learning in higher education (HE). International e-learning experiences are usually implemented on campus through blended learning, which consists of a mix of face-to-face and online instruction modes: “A common theme in each description of blended learning is the integration, or configuration, of global network technologies with technologies commonly used within face-to-face classrooms” (Gruba, Hinkelman 2012, 4-5). Bonk and Graham (2006) highlighted the transformative affordances of the blended learning type to foster pedagogical shifts and student agency:

Here, educators are seeking to substantially change learners from being passive receivers of information to active co-constructors of knowledge. Instructors and students [...] may [...] produce their own video clips, use mobile technologies [...] and set up an interactive website. Here, blended approaches require the full and principled use of interactive technologies to foster agenda for transformation of learning. (Gruba, Hinkelman 2012, 4)

Research has been undertaken in the pedagogical affordances of blended learning in HE (Garrison, Vaughan 2008; Means *et al.* 2010) as well as in relation to foreign language learning (Ushida 2005; Blake *et al.* 2008; Gleason 2013). In both cases, positive results have emerged. In particular, in the last few decades, online foreign language learning has been increasingly enhanced through online intercultural exchanges (OIEs):

Online intercultural exchange (OIE), also referred to widely as telecollaboration or virtual exchange, is [...] [the] nomenclature [used] for denoting the engagement of groups of students in online intercultural interaction and collaboration with partner classes from other cultural contexts or geographical locations under the guidance of educators and/or expert facilitators. (Lewis, O’Dowd 2016a, 3)

Research on OIE focusing on students’ foreign language learning acquisition (Belz, Vyatkina 2008; Ware, O’Dowd 2008; Kern 2014) and intercultural awareness development (Liddicoat, Scarino 2013) has highlighted positive outcomes, with significant results in these areas also emerging from other scholarly work in the field (O’Dowd 2006; Helm, Guth 2010). A challenge



to foreign language development in OIE contexts is that learners generally lack the pedagogical skills necessary to foster their peers' foreign language acquisition: "sufficient opportunities for focus on form, negotiation of meaning and corrective feedback do not occur naturally in online exchange and need to be promoted through careful task design and training of the learners to work as linguistic guides and tutors for their partners" (Lewis, O'Dowd 2016b, 66). To solve this problem, an increasing number of pre-service teachers (PSTs) have been recruited for involvement in OIE projects. Research on OIE implemented through desktop videoconferencing (DVC) has investigated the development of pre-service language teachers' distance-learning-specific digital and pedagogical skills, highlighting significant improvements in PSTs' distant language teaching skills (Guichon 2009; Develotte *et al.* 2010; Murphy *et al.* 2010). As Develotte *et al.* suggest, in order to teach in a DVC learning environment, language teachers need to make effective use of the various digital modalities available, developing:

Semio-pedagogical skills [...] [, namely] the capacity to mediate a pedagogical interaction by combining or dissociating modalities (written, oral, and/or video) that are adapted to objectives and to the cognitive requisites of the task [...]. [For instance,] the informational input of a webcam image for a language learner must be determined in relation to the oral message and the necessary cognitive treatment appraised, whether the webcam image of the teacher be redundant (correspondence between the image of the teacher's face and the oral message [...]) or distracting (it contradicts the oral message, either because it is senseless and adds nothing to the oral message or because it actually diverts the learner's attention). (2010, 293-300)

Based on this recognition, the way in which PSTs orchestrate the multi-modal functionalities (webcamming and text chat) available in synchronous videoconferencing sessions has been investigated, and positive results have emerged (Develotte *et al.* 2010). The virtual co-presence established through webcam-mediated learning environments (de Fornel 1994) in DVC is operationalized through practices and behaviours (such as interactional structures and non-verbal communication) which differ, to a certain extent, from those in face-to-face interaction, given that "presence at a distance [...] invents another realm of perception" (Weissberg 1999, 14 in Develotte *et al.* 2010, 298). In this light, as Develotte *et al.* suggest, "a webcam-mediated communication situation would eventually lead to the development of a specific interactional body language, one that is adapted to this other realm of perception" (2010, 298). Hence, in the process of investigating an OIE, Develotte *et al.* elaborated a framework classifying five degrees to which instructors use webcams in synchronous videographic setups: "The different uses that are identified vary according to the perceived usefulness of webcamming to monitor teaching and to the teacher trainees' capacity to manage different workspaces" (293). In order to teach effectively in webconferencing learning environments, PSTs

thus need “to develop critical semiotic awareness to gain a better perception of the image they project of themselves in order to actualize the potential of the webcam and add more relief to their online teacher presence” (Guichon, Wigham 2016, 62). DVC appears to foster students’ motivation in technology-mediated interactional exchanges as a consequence of its visual component (Marcelli *et al.* 2005), which PSTs therefore need to learn to manage effectively. Positive results have also emerged from the investigation of both the impact that the affordances of desktop videoconferencing environments can have on interactions in video-mediated foreign language learning (Hampel, Stickler 2012; Codreanu, Celik 2013; Malinowski, Kramsch 2014) and the extent to which webconferencing-supported teaching mediates pedagogical interaction and language development (Codreanu, Celik 2013).

The analysis of student perceptions in a wide range of OIEs has shown overall positive results and learners’ appreciation of the experience in terms of foreign language learning ranks highly (Guth, Helm, O’Dowd 2012, 42-43). Student perceptions regarding the improvement of their language skills and intercultural awareness through OIEs are mostly positive; learning how to communicate effectively with native speakers within an intercultural framework has emerged as one of the key assets of the OIEs investigated (46). However, research has also highlighted some critical issues. In this respect, students hold that OIEs are often too time-consuming – a perception that may be due to the fact that universities are not likely to grant credits for participating in the projects (44). Furthermore, learners mentioned challenges such as technical problems and the process of learning how to interact effectively in a foreign language in a technology-mediated learning environment (45).

The present study focuses on a transnational online HE digital project conducted with the (inter)actors situated in geographically distant locations. In dyadic partnerships, Italian language instructors in Italy and learners in Australia interact in Italian through desktop videoconferencing and connect through a digitally mediated context. In the joint international project, each Monash University student in the Italian studies advanced 1 Unit is partnered with a veteran instructor of Italian as a foreign language, with sound pedagogical preparation and experience in face-to-face instruction and, in most cases, Skype-mediated foreign language teaching. In particular, the majority of instructors involved in the project had previously participated, as part of their pre-service teacher training at Masters level, in an OIE where they developed the skills required to teach over desktop videoconferencing and foster language acquisition in digital learning environments: distance learning skills, semio-pedagogical skills, critical semiotic awareness, and the ability to help learners focus on form, foster negotiation of meaning, and provide corrective feedback during synchronous videoconferencing sessions. For the rest of the instructors, the project worked as in-service teacher training in

terms of online foreign language teaching. The face-to-face instruction conducted constituted the lead mode of the Italian studies advanced 1 Unit, while the digital project, although an integral part of the course, was the subsidiary mode.

A key factor demonstrating the innovativeness of this digital project in terms of content is that it was developed as part of a literature class. The project aimed to create a connection between nineteenth-century Italian literature and contemporary Italian culture on the basis that “learning is most meaningful when topics are relevant to the students’ lives, needs, and interests” (Marsh 2012, 8). From an internationalization perspective, the type of joint international online learning environments implemented, operationalized through digital collaborative interaction, can be envisioned as a form of virtual mobility in HE: “With adequate preparation and planning, and with the benefit of strong institutional links, courses should be able to facilitate joint efforts at sharing teaching and learning using technologies, including webinars and other information exchange, research tasks and joint projects” (Sweeney 2012, 25).

## *1.2 The digital learning project: theoretical framework*

### *1.2.1 Blending the course*

The international blended Italian studies advanced 1 Unit was designed drawing upon the four-stage checklist developed by Tomlinson and Whittaker, consisting of context (stage one), course design (stage two), learners and teachers/tutors (stage three), and evaluation and development of the blend (stage four) (2013, 243).

### *1.2.2 The Australian context*

In terms of context (Tomlinson, Whittaker 2013, 243), the limited exposure of students to Italian culture and the very few opportunities they had to interact in Italian with Italian native speakers were the main reasons for blending the course internationally. Student Evaluation Teaching Units (SETU) reports of the past five years, collected across all four levels of Italian Studies at Monash University (introductory, intermediate, proficient, advanced) revealed that a significant number of students experienced, along with a general lack of opportunity for Italian native speakers-related interactions outside of university, a decrease in their exposure to oral language-focused classes within the academic setting. This may be due to the shift in language acquisition from a grammar and oral/aural type of class to an approach which favours language learning through the interaction with literary and filmic text-based cultural

topics. Students tend to perceive such an approach as contributing to a decline in the number of contact hours dedicated specifically to language structures, and an increase in the amount of time dedicated to culture-focused seminars; specifically, there is a 50% shift (four hours of grammar, oral/aural language classes to two hours per week) occurring when progressing from first year (introductory) to second and third year Italian Studies (intermediate, proficient, and advanced) while the culture component increases substantially (from one hour to two hours per week). The same happens to learners entering Italian studies at Monash University after a secondary level examination (Victoria Certificate of Education); for contact-time of these learners reduces from 220 minutes during VCE preparation (6 weekly blocks) to four weekly hours (two blocks) in Italian Studies Proficient 1, divided weekly into a language structures-based workshop and a culture-based seminar. The primary aim of the project was, therefore, to tackle this perceived lack of exposure by providing students with a further weekly opportunity for interaction with an appropriately trained native speaker of Italian.

### 1.2.3 *The role of culture in online language teaching and learning*

Before progressing to the pedagogical framework within which the project has been developed, it is important to address one further theoretical and methodological point which has guided the very design and implementation of the course, namely, the relationship between language and culture in foreign language acquisition, and its implications in the context of online language teaching and learning. As Kramersch points out, amongst others, the tendency of Computer Mediated (CM) language teaching has often been aimed “[at] a reorientation of language learning toward conversation fluency, online chatting ability, the negotiation of surface feature of speech and a focus on common experiences in the here-and-now” (2013, 70). “That” – Kramersch continues – “has not, however, necessarily led to in-depth exploration of cultural difference, the negotiation of incompatible worldviews and a focus on different interpretations of historical events” (71). Kramersch then joins Levine and Phippsin calling for the maintenance of a focus on culture in Computer-Mediated language teaching, as it was and still is in more traditional pedagogical contexts (*ibidem*).

Kramersch’s point regarding the importance of culture in CM language acquisition is all the more valid in light of the nature and scopes of the Italian Unit within which the shift toward CM learning has taken place. Following Kramersch’s classification, The Italian Studies Advanced 1 Unit (as per Unit Guide) can be understood as adopting a postmodernist approach to culture. Such an approach combines the analysis of so-called “big C” cultural items (“canonical” Italian literary texts by Foscolo, Leopardi, Manzoni; Kramersch

2013) with the intention of bringing them into the present of the Italian cultural situation. This is done in such a way as to highlight how the nation-building-oriented cultural processes, enabled by that cultural production, are still evident in contemporary Italy and affect the “small culture” of Italian everyday life. Given that the original structure and scope of the course itself encouraged intercultural competence and/or intercultural awareness, the Skype-mediated component has been designed as a means to further expand such intercultural awareness by inviting diachronic and synchronic connections between the Italian and the Australian (historical and current) cultural landscapes.

#### *1.2.4 Project development*

As the Italian studies advanced 1 Unit Guide illustrates, the Unit aims to provide learners with an “overview [of] Italian socio-political history leading to Italian Unification and the literary production of that period” (Unit Guide)<sup>2</sup> during classroom instruction. In terms of course design (stage two) (Tomlinson and Whittaker 2013, 243), in order to integrate face-to-face instruction and online learning effectively, the digital learning project provided Monash students with the opportunity to converse with distant Italian native-speaker instructors about contemporary Italian cultural topics deeply interrelated with the literary and historical topics dealt within class, through a synchronous video communication tool. The project thus allowed for the opportunity to “add realism to the course [...]and make good links between the classroom and the real world” (Motteram 2016, 96). Furthermore, while in-class instruction promoted students’ reading comprehension and writing skills in Italian (Unit Guide), the out-of-class technology-mediated activities fostered the development of students’ Italian speaking and interactional skills. Likewise, while in-class language-related instruction aimed to “consolidate and expand [students’] knowledge of basic grammatical concepts and vocabulary” (*ibidem*), the out-of-class digital activities were instead devised to foster students’ fluency in Italian. The in-class face-to-face instruction and online teaching/learning modes – each featuring different pedagogic purposes – complemented each other. In particular, the digital project was aimed at enabling students to talk about Italian-culture-specific topics with distant native Italian speaker instructors, fostering the development of students’ speaking and interactional skills in Italian and, as a by-product, assisting students to develop further intercultural awareness by enhancing their understanding of and ability to articulate differences and similarities between Italian and Australian cultures.

<sup>2</sup> Monash Unit Guides are only available to Monash staff and students with authcate credentials.

The digital project was integrated into the Italian studies advanced 1 syllabus, and a customized assessment framework was devised for the project. Incorporating the project into the course syllabus fostered the normalization of the digital practices: “The key factor in achieving the normalization of technologies, Chambers and Bax (2006) write, is syllabus integration” (Gruba, Hinkelman 2012, 6). Blending the Italian studies advanced 1 Unit through this global form of co-design and content delivery entailed also – to a certain degree – the internationalization of the curriculum, defined as “the incorporation of an international and intercultural dimension into the preparation, delivery, and outcomes of a program of study” (Leask 2009, 209).

With regards to stage three of Tomlinson and Whittaker’s checklist, namely learners and teachers (2013, 243), eight instructors of Italian as a Foreign Language, who had previously completed the Masters’ degree in “Teaching Italian to Foreigners” at the University of Urbino, collaboratively devised, together with the project coordinator<sup>3</sup>, a theoretical framework for the digital learning project and the technology-mediated contents. After analysing the Italian studies advanced 1 course structure and students’ needs together with the Monash course instructors, the project designers set out to develop a student-centred context-driven digital learning model. As Marsh suggests, “Blended learning is, by its very nature, ‘student-centered’ [...]. In student-centered teaching, [...] learning is most meaningful [...] when the students themselves are actively engaged in creating, understanding, and connecting to knowledge” (2012, 8). The project designers thus developed a socio-constructivist online learning environment, which envisions learners as active meaning constructors and instructors as facilitators (Harasim 2012, 60-69). Within a sociocultural framework, which conceptualizes language as a symbolic tool linking cognitive processes to the outside world, language learning is viewed as socially constructed (Lantolf 2000; Lantolf, Thorne 2006). In this light, dialogical interaction, which is instrumental in fostering knowledge construction and foreign language development (*ibidem*), played a pivotal role in the design of the digital project, particularly the interactional patterns implemented in DVC. In keeping with this theoretical framework, in terms of interactional patterns as well as learners’ and teachers’ roles (stage three) (Tomlinson, Whittaker 2013, 243), the digital project featured eight weekly 30-minute one-on-one (student–instructor) Skype meetings, with the goal of “face-to-face learning at a distance” (Sharma, Westbrook 2016, 321), spread over a ten-week period in Italian Spring/Australian Autumn 2017. Seventeen Monash students were partnered with

<sup>3</sup>The theoretical framework of the project and the digital teaching materials have been devised collaboratively by Giovanna Carloni, Giorgia Bassani, Margherita Bezzi, Alessandro Droghini, Luca Ma, Maira Marzioni, Ilaria Pasquinelli, Jacopo Pettinari, and Ilaria Puliti.

eight instructors of Italian as a Foreign Language based in Italy (and thus geographically distant from the learners). During desktop videoconferencing, students and instructors worked in dyads, the most commonly used interaction format in synchronous communication along with triads (Belz 2006; Jin 2013); the project designers preferred dyads to provide each student with more time to speak and interact with instructors. During the Skype-mediated lessons, Monash students interacted in the target language with their distant instructors.

For foreign language acquisition to occur, students need to be provided with comprehensible input; input is made comprehensible by means of scaffolding provided by instructors in various ways (Krashen 1985), including digital tools. Likewise, students' pushed output (Swain 2000) and negotiation of meaning featuring modified input (Long 1996) are pivotal for foreign language development. To explain, in oral interaction, input is made comprehensible to learners through interactional modifications (Long 1996). Interactionally modified input, triggered by negotiation of meaning and provided by native or competent speakers by means of modifications in the linguistic forms, is instrumental in promoting language acquisition (Long 1996). Corrective feedback targeting linguistic elements, such as vocabulary and grammar, can also foster language development in this context, since it is likely to lead students to notice form (*ibidem*). Schmidt (1990)'s Noticing Hypothesis asserts the role of noticing in language development, arguing that learners need to first notice a linguistic feature in the input in order for the acquisition process to start. Furthermore, as the Comprehensible Output Hypothesis suggests, it is of paramount importance for students to produce actual language output to test their hypotheses about the target language and to help them become aware of the limits of their language competence – when this situation occurs – and thus try to stretch or push their language resources to produce more accurate and appropriate output, that is, modified comprehensible output (Swain 1985; 1995). Output production may in this way develop students' language proficiency since, as “Swain (1985) argues[,] [...]production may encourage learners to move from semantic (top-down) to syntactic (bottom-up) processing. Whereas comprehension of a message can take place with little syntactic analysis of the input, production forces learners to pay attention to the means of expression” (Ellis 1994, 283). Within this theoretical framework, during video-mediated lessons, instructors in the present study provided students with the scaffolding, including corrective feedback, necessary to help them more effectively engage in output production, negotiation of meaning, and dialogical interaction. In keeping with the communicative approach (Savignon 1997), Skype-mediated activities therefore aimed to trigger students' language development through activities and tasks fostering output production and dialogical interaction in authentic, communicative language learning environments.



During desktop videoconferencing, students' competence in Italian was enhanced through oral interaction in a technology-mediated learning environment. By means of this video-mediated dialogical interaction, learners acquired Italian mostly through incidental learning, namely subconscious language acquisition occurring as an unplanned process while students are engaged in tasks or activities:

Language acquisition is very similar to the process children use in acquiring first and second languages. It requires meaningful interaction in the target language – natural communication – in which speakers are concerned not with the form of their utterances but with the messages they are conveying and understanding. [...] Conscious language learning, on the other hand, is thought to be helped a great deal by error correction and the presentation of explicit rules. (Krashen 1981, 1-2)

Before the Skype meetings, students were required to carry out Italian culture-specific digital activities made available online in a self-study mode, which was expected to foster students' autonomy (Fuchs, Hauck, Muller-Hartmann 2012). The digital project's tailored content was embedded into six Weebly-generated<sup>4</sup>, password-protected websites; each website featured three or four personalized webpages. Students accessed the customized content and activities directly on their own personalized webpages, at any time and in any place; "the ubiquity of digital learning" (Carrier 2017, n.p.) was therefore a main asset of the project. Furthermore, students' knowledge artefacts were embedded into the websites: "online learning [...] environments are constructivist in that they facilitate user-generated content; they can be structured by the user (teacher or learner)" (Harasim 2012, 76).

The project required a "digitally aware learner" (Motteram 2016, 88), namely those who knew how to learn effectively in the devised online learning environment. Thus, in order to assist students in switching to the newly developed blended approach effectively, both Monash instructors and distant instructors of Italian explained to the students their role in the project and the pedagogic aims of the digital activities, since for online learning to be successful, instructors "must provide [learners with] explicit guidance to the resources and activities" (Carrier 2017, n.p.). As previously mentioned, the transition to digital teaching was relatively simple for the instructors of Italian, as not only did they have previous experience teaching Italian face-to-face and (almost all) in Skype-mediated settings, but also they were partly responsible for the project design and digital content creation.

<sup>4</sup>Weebly is a user-friendly website-builder tool. See Weebly Education, <<https://education.weebly.com>> (11/2017).



### 1.2.5 Digital content

The project designers developed pedagogically sound learning materials integrating content, foreign language pedagogy, and technology knowledge dimensions, as envisioned in the Technological, Pedagogical, and Content Knowledge (TPACK) framework (Mishra, Koehler 2006; Koehler, Mishra 2008). In particular, the task design of the project was created in keeping with the “strong approach” to telecollaborative task design devised by O’Dowd (2016, 287). In order to do so, the tasks were constructed to foster students’ reflections on intercultural awareness, intercultural citizenship, and culture-specific issues including stereotyping (*ibidem*). In this context, the following dimensions of intercultural citizenship, considered pivotal in foreign language learning for the development of intercultural competence, were taken into account:

Learning more about one’s own country by comparison  
Learning more about ‘otherness’ in one’s own country. (Byram 2008, 130)

The eight weekly digital lessons featured authentic videos as input to balance the mainly written input provided to students during in-class instruction. The videos, made available on the project websites, dealt with contemporary Italian cultural topics deeply connected to the literary topics presented in class. For example, Italy’s brain drain was selected as a contemporary topic connected to issues dealt with in *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (2011 [1816]) and some poems, such as “In morte del fratello Giovanni” and “Alla sera” (both 1803), by Ugo Foscolo. Weekly cultural topics were sequenced carefully to avoid discussing sensitive issues, such as those of a controversial nature, before a good and trusting student-teacher relationship had been developed, which is an essential precaution in desktop videoconferencing learning environments (O’Dowd, Ritter 2006; Müller-Hartmann, Kurek 2016). Within a socio-constructivist framework, each technology-enhanced lesson was comprised of the following online elements: a brainstorming activity, a pre-viewing activity, a while-viewing activity, and two post-viewing activities. The various activities were orchestrated to effectively trigger and integrate both top-down and bottom-up processing, since both are instrumental in comprehension:

Bottom-up processing requires prior knowledge of the language system (i.e. vocabulary, morphology, phonology, syntax, and discourse structure) and interpretation of physical (graphic and auditory) clues. [...] Top-down processing can compensate for the linguistic limitations to some extent by allowing learners to guess the meaning of words they have not encountered before, and to make some sense out of larger chunks of written and oral text. Both for L1 and L2 speakers, top-down processing utilizes prior knowledge of content, context, and culture. (Saville-Troike 2008, 154)

The activities provided suitable scaffolding to help learners manage content effectively (Vygotsky 1978). In particular, brainstorming and pre-viewing activities aimed at providing students with the content and language knowledge necessary to trigger the top-down processes instrumental in fostering the comprehension of the videos provided as input for each lesson. While-viewing activities consisting of close-ended questions guided students' comprehension of the videos, thereby scaffolding their cognitive processing as learners by activating their expectations and hypotheses, and providing the opportunity to test them. Students carried out the online brainstorming, pre-viewing and while-viewing activities autonomously before the videoconferences, whilst they engaged with the post-viewing activities together with their instructors during the Skype lessons. They had weekly deadlines to complete the pre-Skype lesson assignments, the submission of which being a pre-requisite for the online meetings. The pre-Skype digital assignments played a pivotal role in activating students' prior knowledge and helping them construct content and language knowledge, as anticipated within a socio-constructivist framework (Lantolf 2000; Lantolf, Thorne 2006); this knowledge allowed them to discuss the topics and interact effectively in Italian with their instructors on Skype.

Content designers used a wide variety of digital tools to create the projectware and "ensured that tasks [were] appropriate to the medium used and that [they took] into account the affordances [...] of the modes available" (Hampel 2006, 111). Digital content and activities were made available on students' personalized webpages on the Weebly-generated websites mentioned above. In particular, instructors used MindMeister<sup>5</sup>, a digital tool, to create the brainstorming activities, with the aim of activating students' prior knowledge. The MindMeister-generated, interactive, image-rich mind maps required students' active engagement, in that they had to fill in different topic-specific sub-sections building upon their existing knowledge.

The pre-viewing activities, which were targeted to introduce key words (that is, vocabulary items that are pivotal in understanding the input provided), were devised with Padlet<sup>6</sup>, a digital noticeboard. Students were required to match vocabulary items with definitions and/or images presented alongside in sticky notes on the noticeboard. With pre-viewing activities, new concepts related to the topic of each lesson and in particular to the content of the video were introduced. Thus, culture-specific ideas and vocabulary items related to content knowledge, namely "background information about the topic that is being read or listened to" (Saville-Troike 2008, 154), and culture knowledge were presented:

<sup>5</sup> MindMeister, <<https://www.mindmeister.com>> (11/2017).

<sup>6</sup> Padlet, <<https://it.padlet.com>> (11/2017).

Culture knowledge subsumes content and context in many ways but also includes an understanding of the wider social setting within which acts of reading and listening take place. Precisely because this knowledge is taken for granted by the writer of the text being read [...], it is rarely expressed explicitly, so that its role in the process of understanding [...] is rarely recognized. (Saville-Troike 2008, 154-155)

For each lesson, students were introduced to the concepts they needed to know in order to carry out the post-viewing activities in DVC through short videos between five and ten minutes long. Students could stream the videos for playback at any time and place. In order to foster students' comprehension of the video content, instructors created while-viewing activities available online; students were expected to stream the video and concurrently to carry out the while-viewing activities (featuring mainly closed questions, such as matching, true/false, and multiple choice), created with Google forms<sup>7</sup>. Upon submission of the answers, students received immediate automated feedback. At the beginning of each Skype session, students also received instructor feedback on the first two activities, which had been carried out in a self-study mode before the Skype meetings. Students thus had access to extensive formative assessment throughout the project, which allowed them to self-monitor their learning process. The use of formative assessment also enabled instructors to monitor students consistently and to identify their strengths and weaknesses, and on that basis to tailor their teaching practices and strategies to the students' needs.

As previously mentioned, within a socio-constructivist and sociocultural framework, social construction of meaning and dialogical interaction are instrumental in fostering both active meaning-making and foreign language acquisition/content knowledge construction by students (Vygotsky 1978; Lantolf 2000; Lantolf, Thorne 2006). In keeping with these theoretical principles, the post-viewing activities were devised to foster students' social meaning-making through intercultural dialogical video-mediated interaction in the target language. Post-viewing activities elicited the analysis of intercultural perspectives and fostered the development of intercultural awareness; the latter, as research shows, can be enhanced successfully in telecollaboration projects (O'Dowd 2011; Vinagre 2016). In order to foster intercultural awareness, instructors assisted students in explicitly considering the value systems underlying the Italian and Australian cultural practices targeted in the weekly lessons:

The goal of language learning within an intercultural perspective is for learners to participate in communication to exchange meanings and to discover, in and through experiences of interacting in communication with others, the variability in meaning-making, the linguistic and cultural assumptions made in constructing

<sup>7</sup> Google Forms, <<https://www.google.com/forms/about>> (11/2017).

knowledge and, ultimately, to develop self-awareness of their own interpretative system. (Liddicoat, Scarino 2013, 64)

This practice was adopted to avoid the misconception that “intercultural learning [...] [may occur] as an automatic result of communication or engagement with others [in technology-mediated learning environments]” (117). In the digital project, culture was envisioned as the aggregate of social practices entrenched in culture-specific value systems: “culture [was seen] as a lens through which people mutually and reciprocally interpret and communicate meaning” (Scarino 2014, 391). Conducive to the fostering of intercultural awareness in digital learning environments, tasks provided to students need to “involve [...] learners in moving between cultures and reflecting on their own cultural positioning and the roles of language and culture within it” (Liddicoat, Scarino 2013, 117).

The first post-viewing activity comprised a set of open-ended questions aimed at guiding students to thoroughly analyse and critically evaluate the concepts presented in the videos. Students were required to answer the questions, embedded into the personalised webpages, whilst interacting in Italian with their instructors during the Skype-mediated lessons. Students first answered factual questions, involving low-level cognitive skills. Convergent questions, involving mid-level cognitive skills, and divergent questions – requiring students to analyse, evaluate, and create – followed; the latter were aimed at triggering higher-order thinking skills. Students thus engaged with the topics at an increasingly deep level, as instructors encouraged students not only to answer but also to generate questions. During videoconferences, instructors provided the scaffolding necessary to elicit students’ views and opinions and help them voice their ideas and questions. Students’ voices, experiences, and background knowledge were central to discussing topics within an intercultural framework:

In language learning, interpreting and creating meanings involves an intercultural act of decentering as learners examine phenomena and experience their own cultural situatedness while seeking to enter into the cultural worlds of others. It requires an act of engagement in which learners compare their own cultural assumptions, expectations, practices, and meanings with those of others, recognizing that these are formed within a cultural context that is different from their own. The learner is not simply situated in one culture and observing another; the learner is an intercultural participant, interpreter, and mediator. (Scarino 2014, 391)

The second interactive post-viewing activity, which was devised using a multimedia storytelling tool, UtellStory<sup>8</sup>, featured a series of tasks such as problem-solving, opinion exchange, and role-play tasks. As Skehan suggests, “a task is an activity in which meaning is primary; there is some sort of relationship to

<sup>8</sup> UtellStory, <<http://www.utellstory.com>> (11/2017).

the real world; task completion has some priority; and the assessment of task performance is in terms of outcome” (Skehan 1996, 38). Through a series of UtellStory-based slides, the contexts, characters, roles, intercultural issues, and problems or requirements of the various tasks were presented within a narrative frame. The tasks encouraged students to use the concepts and language acquired thus far in new contexts. In particular, to enhance language acquisition, tasks were devised to foster sustained complex output in Italian, instrumental in fostering pushed output. In this way, interacting with their instructors, learners used the foreign language to evaluate content, formulate hypotheses, role-play, and problem-solve. The activity fostered a high degree of student engagement and creativity within an intercultural awareness framework.

Students’ participation in the project was assessed through learner-generated knowledge: “student-generated content is a valued outcome of learning as it provides evidence of knowledge construction” (Lee, McLoughlin 2008, 16). In particular, acting as knowledge producers, learners were expected to show deep learning and understanding of the intercultural perspective underpinning the digital learning project. For the last Skype meeting, learners created a multimodal presentation on a topic they had selected on the basis of macro-categories such as food and sports; the topic needed to be presented within an intercultural framework. Learners were provided with a template, but in keeping with the user-generated content theory – holding that “the principle of active learner contribution must inform the learning task design, and provide opportunities for learners to become producers of resources as opposed to consumers of content” (*ibidem*) –, students were free to pick a topic, find suitable resources, and select a multimodal digital tool appropriate to the specific characteristics of their intended presentation. Students’ artefacts were embedded into their personalized webpages, and learners could watch their peers’ user-generated content. The last videoconference focused on discussion of the students’ artefacts; this time, it was the instructors’ responsibility to go over student-generated knowledge before the Skype meeting. Students’ degree of agency was thus significantly increased for the final assignment, and learner-centred learning was implemented to a high degree on this occasion. In this context, agency, “socioculturally mediated” (Ahearn 2001, 112) and deeply interconnected with autonomy and identity, is conceived as the learners’ ability to self-determine and self-regulate their own learning process, to make decisions autonomously, and to take responsibility for their own learning (van Lier 2010).

Overall, the digital learning project aimed to foster instructor-student co-creation of digital learning experiences, enabling learners “to access authentic language learning inputs at any time” (Carrier 2017, n.p.) and to experience authentic language use by taking advantage of the affordances of a video-mediated learning environment. Through the various activities, the project was targeted at fostering students’ active learning – during Skype-mediated lessons, as the video recordings show, learners engaged in meaningful

interaction with instructors, thought critically, and constructed knowledge effectively in the target language. Learners' high degree of engagement in the learning process was triggered by the various digital activities that were provided – fostering analysis, evaluation, creation, and self-evaluation.

The students' self-evaluation in particular was enhanced by means of post-Skype meeting questionnaires leading them to reflect on their own learning processes and outcomes. Students were thus “able to constantly assess and reassess [their own] learning successes, strengths, and weaknesses” (Carrier 2017, n.p.), and metacognitive reflection was thereby fostered: “Ultimately learning (i.e. e-learning) and evaluating may become one process that engages users in self-awareness, develops meta-cognitive skills and self-regulation and elevates intrinsic motivation, by also leading to more learner autonomy” (Caws, Heift 2016, 132). Overall, students' agency increased as the project developed; as Carrier suggests, “digital learning puts students in control of their learning” (2017, n.p.). Students' sense of self-efficacy increased through a shift from teacher-centred to student-centred learning, which also entailed a shift from external to internal locus of control in students (Bandura 1977).

## *2. Students' perceptions: an analysis*

### *2.1 Research questions*

To the end of evaluating the effectiveness of and improving upon the blended format – stage four of Tomlison and Whittaker's framing checklist – the following two research questions have been formulated. Both questions draw on the reasons from blending, that is, both are developed within a student perception framework (see 1.3.1): 1) To what extent and how did the students perceive the blended course helped their foreign language development?; and, 2) To what extent and how did the students perceive the blend enhanced their understanding of the cultural topics discussed in class?

### *2.2 Participants*

Seventeen students from the 2017 Italian studies advanced 1 cohort (Monash University, Faculty of Arts, Italian Studies) took part in the project. The learners' entry level was B1 of the European Framework. The Italian studies advanced cohort was selected over lower-level students for two main reasons: 1) Italian studies advanced is the highest offered at Monash, thus the last opportunity for the students to fill their perceived gap in conversational Italian while at Monash; 2) the Italian studies advanced 1 cohort consists of either second or third year students, who are better acquainted with the

HE environment, and arguably more flexible in experimenting and assessing innovative approaches. Eight instructors from the University of Urbino took part in the project. All the instructors were native speakers of Italian as well as experienced teachers who contributed to the co-development of the blend.

### 2.3 Method

All data on students' perception were collected throughout the course by means of weekly online questionnaires to be completed by each student after each Skype meeting. The first seven questionnaires focused exclusively on the weekly Skype meeting. Each questionnaire consisted of five questions on overall usefulness (Questions 1 and 2), most relevant linguistic aspects (Question 3), most relevant cultural aspects (Question 4) and suggestions (Question 5). The eighth and final questionnaire covered a wider range of topics related to the entire course length as well as to the students' willingness to be involved in a similar project in the future.

### 2.4 Analysis and discussion

The data gathered through online questionnaires show extremely positive in relation to student perception, with 93.3% of the participants stating that they "would be willing to take part in a similar course in the future". These results, in turn, mirror the entire Unit's over 85% approval rating shown by SETU.

As to students' assessment of the project's overall usefulness, data shows a steady approval rate throughout the course. Over 70% of the students either "agreed" or "strongly agreed" with the statement "I found the meeting useful" (Question 1), while no student assessed any of the meetings as being non-useful (either "disagreeing" or "strongly disagreeing"):

Meeting n.	Strongly agree %	Agree %	Neutral%
1	73	20	9
2	83	8.7	8.3
3	57.1	42.9	-
4	80	13	7
5	90.9	9.1	-
6	92.3	-	7.7
7	69.2	30.8	-

Table 1 – Meetings' Usefulness

When asked to “explain [their] answers” (Question 2), students referred to (perceived) linguistic improvements, cultural improvements, or combined-cultural/linguistic improvements as the blended course’s main benefit. The table below reports students’ comments along the aforementioned three trajectories:

Meeting n and number of answers (ans.)	Mainly linguistic improvement (in n. of students)	Mainly culture-related improvement (in n. of students)	Combined improvement (in n. of students)
1 (15 ans.)	10	4	1
2 (12 ans.)	10	1	1
3 (14 ans.)	11	2	1
4 (15 ans.)	9	4	2
5 (11 ans.)	10	1	-
6 (13 ans.)	10	2	1
7 (13 ans.)	8	4	1

Table 2 – Types of Perceived Improvement

The table shows that (perceived) linguistic improvement is strikingly predominant, with at least 60% of the students after each interaction stating the Skype videoconference helped them “developing [their] linguistic skills”. Conversely, no more than 30% of the students found that increasing their knowledge of the weekly cultural topic was the main benefit of the Skype-mediated lessons. Only up to 22% of the respondent found that the benefit was equally linguistic and cultural. The same predominance of linguistic over cultural improvement is reflected by how students responded to the question: “Describe a particular aspect you enjoyed about the project” posed in the eight and final questionnaire: 66% of the respondents referred to “the consistency of being able to speak Italian every week” and “the ability to [...] practise the language” as primary benefit of the Skype-enhanced course.

When asked in more detail “what is the main linguistic aspect the meeting helped you with?” (Question 3), students’ answers can be classified in three main categories: 1) “vocabulary”; 2) “grammar” and/or specific grammatical topics covered in class; 3) “sentence structure” and/or “fluency” and/or pronunciation, as illustrated by the table below:



Meeting n and number of answers (ans.)	Vocabulary (student n)	Grammar in and/or specific grammatical aspects (student n)	Sentence structure and/or fluency/confidence/pronunciation (student n)	Other
1 (15 ans.)	2	5	5	3
2 (12 ans.)	7	3	1	1
3 (14 ans.)	6	3	4	1
4 (15 ans.)	7	4	3	1
5 (11 ans.)	5	2	4	-
6 (13 ans.)	7	4	2	-
7 (13 ans.)	9	4	-	-

Table 3 – Types of Linguistic Improvement

The dataset shows how the perceived importance of vocabulary acquisition increased throughout the course, peaking at 70% after Skype Lesson 7, while perceived grammar-related improvements slightly declined and fluency-related improvement remained stable overall. As to grammar-based (perceived) improvements, students' answers also show increased metacognitive awareness (see above; Caws, Heift 2016, 132), as they were increasingly able to pinpoint with increasing precision which grammatical elements the videoconference had helped them practice.

When asked “what is the main cultural aspect the meeting helped you with?” (Question 4), students generally confirmed that the Skype-mediated lesson was useful in expanding upon their basic understanding of the topic discussed that week. Yet, as to students' assessment of the range of topics discussed throughout the course, the answers to the final question (in Questionnaire 8) about favourite potential topics to be discussed in similar Skype-mediated projects appear more relevant, as a wide range of topics emerged. The most recurrent topics (at least two students) were youth and education, migration, work and lack thereof, food and music, cinema and entertainment. Significantly, in this final questionnaire, too, the most recurrent suggestion (four students) was to address in the Skype-mediated lessons the very same topics discussed during the culture seminars. This discussion would assist in the consolidating of the students' understanding of those topics.

### 3. Conclusions and future directions

#### 3.1 Conclusions

The data collected through the student perceptions survey has shown that the main objective set for the project was achieved. This objective set included increasing the student (perceived) exposure to spoken Italian and enabling access to intercultural interactions by means of a digitally-enhanced blended course, connecting them with trained native speakers of Italian. In line with the shift from teacher to student characterizing the course, one student-centred way to try and improve upon the existing blend was to ask the participants after each meeting: “What would you change in the way the meeting was conducted?” (Question 5). Beside the consistent percentage of students who found the Skype meetings fully satisfactory, the most relevant suggestions can be grouped into two streams: structure-related and content related suggestions, as shown by the following table:

Meeting n and number of answers (ans.)	Nothing/ no suggestions	Structure related/ technical suggestions	Content-related
1 (15 ans.)	9	4	2
2 (12 ans.)	11	1	-
3 (14 ans.)	10	4	-
4 (15 ans.)	13	1	1
5 (11 ans.)	10	1	-
6 (13 ans.)	12	1	-
7 (13 ans.)	12	1	-

Table 4 – Types of Suggestions for Improvement

The majority of students’ suggestions addressed structural aspects of the digital interaction such as the number, type, and length of the pre-viewing and post-viewing activities. As to content-related suggestions, the only well represented response was that the topics discussed during the face-to-face culture seminar and the topics discussed during the Skype interaction should be more closely interrelated. This range of comments was confirmed and broadened by answers to the final and more comprehensive question: “What would you change in the way the project was organized and conducted?” (Questionnaire 8). A general issue was the meetings’ and videos’ length. Students found the lesson overall too long when exceeding 30 minutes. As to pre-viewing clips, less than 10 minutes was the preferred length. Students

confirmed that pre-viewing activity and brainstorming could be revised. One respondent suggested to replace them with a “2.5-minute video presentation of the weekly topic”. Another respondent suggested a set of pre-introductory activities “likes/dislikes, family, pets, past times, etc.” preceding the first digital meeting with the instructor might help by “creating a more relaxed atmosphere”. The quality of the digital interaction/Skype connection emerged as an issue at times. The worth of the Skype-mediated oral component (10% of the total grade) for the Unit was also perceived as insufficient, relative to preparation and time required.

### 3.2 Future research and applications

In light of its positive results, the blended course Italian studies advanced 1, after incorporating students’ suggestions where applicable, will become a permanent feature of *Italian Studies* at Monash. One further step will be extending “Let’s go digital” to other (lower) levels of language proficiency at Monash. More specifically, it may be argued that Victoria Certificate of Education (VCE) graduates beginning Italian proficient 1 – being those who experience the most significant shift in the approach to language learning (see above) – would greatly benefit from a weekly, Skype-enhanced, oral interaction with a native instructor in Urbino.

### References

- Ahearn L.M. (2001), “Language and agency”, *Annual Review of Anthropology*, 20, 109-137.
- Bandura Albert (1977), “Self-efficacy: toward a unifying theory of behavioral change”, *Psychological Review* 84, 2, 191-215, doi: 10.1037/0033-295X.84.2.191.
- Belz J.A. (2006), “At the intersection of telecollaboration, learner corpus analysis and L2 pragmatics: Considerations for language program direction”, in J.A. Belz, S.L. Thorne (eds), *Internet-Mediated Intercultural Foreign Language Education*, Boston, Heinle & Heinle, 207-246.
- Belz J.A., Vyatkina Nina (2008), “The pedagogical mediation of a developmental learner corpus for classroom-based language instruction”, *Language Learning and Technology* 12, 3, 33-52, <<http://llt.msu.edu/vol12num3/belzvyatkina.pdf>> (11/2017).
- Blake Robert, Wilson N.L., Cetto Maria, Pardo-Ballester Cristina (2008), “Measuring Oral Proficiency in Distance, Face-to-Face, and Blended Classrooms”, *Language Learning & Technology* 12, 3, 114-127, <<http://llt.msu.edu/vol12num3/blakeetal.pdf>> (11/2017).
- Bonk C.J., Graham C.R. (eds) (2006), *Handbook of Blended Learning: Global Perspectives, Local Designs*, San Francisco, Jossey-Bass.
- Byram Michael (2008), “Intercultural citizenship and foreign language education”, *European Year of Intercultural Dialogue: Discussing with languages cultures*, 122-132, <<http://www.frl.auth.gr/sites/congres/Interventions/FR/byram.pdf>> (11/2017).

- Carrier Michael (2017), "Introduction to Digital Learning", in Michael Carrier, R.M. Damerow, K.M. Bailey (eds), *Digital Language Learning and Teaching: Research, Theory, and Practice*, London-New York, Routledge, 1-10.
- Caws Catherine, Heift Trude (2016), "Evaluation in CALL: Tools, interactions, outcomes", in Fiona Farr, Liam Murray (eds), *The Routledge Handbook of Language Learning and Technology*, London-New York, Routledge, 127-140.
- Codreanu Tatiana, Celik C.C. (2013), "Effects of webcams on multimodal interactive learning", *ReCALL* 25, 1, 30-47, doi: 10.1017/S0958344012000249.
- de Fornel Michel (1994), "Le cadre interactionnel de l'échange visiophonique", *Réseaux* 64, 107-132.
- Develotte Christine, Guichon Nicolas, Müller V.C. (2010), "The use of the webcam for teaching a foreign language in a desktop videoconferencing environment", *ReCALL* 22, 3, 293-312, doi: 10.1017/S0958344010000170.
- Ellis Rod (1994), *The Study of Second Language Acquisition*, Oxford, Oxford UP.
- (2012), *Language Teaching Research and Language Pedagogy*, London, Wiley-Blackwell.
- Foscolo Ugo (2011 [1816]), *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, introduzione di Walter Binni, note di Lucio Felici, Milano, Garzanti.
- Fuchs Christoph, Hauck Mirjam, Muller-Hartmann Andreas (2012), "Promoting learner autonomy through multiliteracy skills development in cross-institutional exchanges", *Language Learning & Technology* 16, 3, 82-102, <<http://llt.msu.edu/issues/october2012/fuchsetal.pdf>> (11/2017).
- Garrison D.R., Vaughan N.D. (2008), *Blended Learning in Higher Education. Framework, Principles, and Guidelines*, San Francisco, Jossey-Bass.
- Gleason Jesse (2013), "University of Florida Dilemmas of Blended Language Learning", *Learner and Teacher Experiences CALICO Journal* 30, 3, 323-341.
- Gruba Paul, Hinkelman Don (2012), *Blending Technologies in Second Language Classrooms*, New York, Palgrave Macmillan.
- Guichon Nicolas (2009), "Training future language teachers to develop online tutors' competence through reflective analysis", *ReCALL* 21,2, 166-185, doi: 10.1017/S0958344009000214.
- Guichon Nicolas, Wigham C.R. (2016), "A semiotic perspective on webconferencing-supported language teaching", *ReCALL* 28, 1, 62-82, doi: 10.1017/S0958344015000178.
- Guth Sarah, Helm Francesca, O'Dowd Robert (2012), *University Language Classes Collaborating Online. A Report on the Integration of Telecollaborative Networks in European Universities*, <[http://www.ucml.ac.uk/sites/default/files/pages/162/Telecollaboration\\_report\\_Final\\_0.pdf](http://www.ucml.ac.uk/sites/default/files/pages/162/Telecollaboration_report_Final_0.pdf)> (11/2017).
- Hampel Regina (2006), "Rethinking task design for the digital age: A framework for language teaching and learning in a synchronous online environment", *ReCALL* 18, 1, 105-121, doi: 10.1017/S0958344006000711.
- Hampel Regina, Stickler Ursula (2012), "The use of videoconferencing to support multimodal interaction in an online language classroom", *ReCALL* 22, 2, 116-137, doi: 10.1017/S095834401200002X.
- Harasim Linda (2012), *Learning Theory and Online Technologies*, New York and London, Routledge.

- Helm Francesca, Guth Sarah (2010), *Telecollaboration 2.0: Language, Literacy and Intercultural Learning in the 21<sup>st</sup> Century*, Bern, Lang.
- Jin Lin (2013), "Language development and scaffolding in a Sino-American telecollaborative project", *Language Learning & Technology* 17, 2, 193–219.
- Kern Richard (2014), "Technology as Pharmakon: The promise and perils of the Internet for foreign language education", *Modern Language Journal* 98, 1, 330–347.
- Koehler M.J., Mishra Punya (2008), "Introducing TPCK", in AACTE Committee on Innovation and Technology (eds), *The Handbook of Technological Pedagogical Content Knowledge (TPCK) for Educators*, Mahwah NJ, Lawrence Erlbaum Associates, 3–29.
- Kramsch Claire (2013), "Culture in Foreign Language Teaching", *Iranian Journal of Language Teaching Research* 1, 1, 58–78.
- Krashen S.D. (1981), *Second Language Acquisition and Second Language Learning*, Oxford, Pergamon Press.
- (1985), *The Input Hypothesis: Issues and Implications*, London, Longman.
- Lantolf J.P., ed. (2000), *Sociocultural Theory and Second Language Learning*, Oxford, Oxford UP.
- Lantolf J.P., Thorne S.L. (2006), "Sociocultural theory and second language learning", in Bill Van Patten, John Williams (eds), *Theories in Second Language Acquisition*, Mahwah NJ, Lawrence Erlbaum Associates, 201–224.
- Leask Betty (2009), "Using formal and informal curricula to improve interactions between home and international students", *Journal of Studies in International Education* 13, 2, 205–221.
- Lee M.J.W., McLoughlin Catherine (2008), "The Three P's of Pedagogy for the Networked Society: Personalization, Participation, and Productivity", *International Journal of Teaching and Learning in Higher Education* 20, 1, 10–27.
- Levine G.S., Phipps Alison, eds (2010), *Critical and intercultural theory and language pedagogy. Issued in Language Program Direction*, Boston, Heinle.
- Lewis Tim, O'Dowd Robert (2016a), "Introduction to Online Intercultural Exchange", in Tim Lewis, Robert O'Dowd (eds), *Online Intercultural Exchange Policy, Pedagogy, Practice*, New York, Routledge, 3–20.
- Lewis Tim, O'Dowd Robert (2016b), "Online Intercultural Exchange and Foreign Language Learning. A Systematic Review", in Tim Lewis, Robert O'Dowd (eds), *Online Intercultural Exchange Policy, Pedagogy, Practice*, New York, Routledge, 21–66.
- Liddicoat A.J., Scarino Angela (2013), *Intercultural Language Teaching and Learning*, Oxford, Wiley-Blackwell.
- Long M.H. (1983), "Native speaker/non-native speaker conversation and the negotiation of comprehensible input", *Applied Linguistics* 4, 126–141.
- (1996), "The role of the linguistic environment in second language acquisition", in W.C. Ritchie, T.K. Bhatia (eds), *Handbook of Second Language Acquisition*, San Diego CA, Academic Press, 413–468.
- Malinowski David, Kramsch Claire (2014) "The ambiguous world of heteroglossic computer-mediated language learning", in Adrian Blackledge, Angela Creese (eds), *Heteroglossia as Practice and Pedagogy*, Dordrecht, Springer, 155–178.
- Marcelli Agnes, Gaveau David, Tokiwa Ryoko (2005), "Utilisation de la visioconférence dans un programme de FLE: tâches communicatives et interactions orales", *Alsic* 8, 185–203.

- Marsh Debra (2012), *Blended Learning Creating Learning Opportunities for Language Learners*, Cambridge, Cambridge UP.
- Means Barbara, Toyama Yukie, Murphy Robert, Bakia Marianne, Jones Karla (2010), *Evaluation of evidence-based practices in online learning: A meta-analysis and review of online learning studies*, US Department of Education Office of Planning, Evaluation; and Policy Development Policy and Program Studies Service, <<http://www2.ed.gov/rschstat/eval/tech/evidence-based-practices/finalreport.pdf>> (11 /2017).
- Mishra Punya, Koehler M.J. (2006), "Technological pedagogical content knowledge: A framework for integrating technology in teacher knowledge", *Teachers College Record* 108, 6, 1017-1054.
- Motteram Gary (2016), "Language materials development in a digital age", in Fiona Farr, Liam Murray (eds), *The Routledge Handbook of Language Learning and Technology*, London-New York, Routledge, 88-100.
- Müller-Hartmann Andreas, Kurek Malgorzata (2016), "Virtual Group Formation and the Process of Task Design in Online Intercultural Exchanges", in Robert O'Dowd, Tim Lewis (eds), *Online Intercultural Exchange Policy, Pedagogy, Practice*, New York, Routledge, 131-149.
- Murphy Linda, Shelley Monica, Baumann Uwe (2010), "Qualities of effective tutors in distance language teaching: Student perceptions", *Innovation in Language-Learning and Teaching* 4,2, 119-136.
- O'Dowd Robert (2006), *Telecollaboration and the Development of Intercultural Communicative Competence*, Berlin, Langenscheidt.
- (2011), "Intercultural Communicative Competence Through Telecollaboration", in Jane Jackson (ed.), *The Routledge Handbook of Language and Intercultural Communication*, Abingdon, Routledge, 340-356.
- (2016), "Learning from the Past and Looking to the Future of Online Intercultural Exchange", in Robert O'Dowd, Tim Lewis (eds), *Online Intercultural Exchange Policy, Pedagogy, Practice*, New York, Routledge, 273-293.
- O'Dowd Robert, Ritter Markus (2006), "Understanding and working with 'failed communication' in telecollaborative exchanges", *CALICO Journal* 61, 2, 623-642.
- Savignon S.J. (1997), *Communicative Competence. Theory and Classroom Practice*, New York, McGraw-Hill.
- Saville-Troike Muriel (2008), *Introducing Second Language Acquisition*, Cambridge, Cambridge UP.
- Scarino Angela (2014), "Learning as Reciprocal, Interpretive Meaning-Making: A View From Collaborative Research Into the Professional Learning of Teachers of Languages", *The Modern Language Journal* 98, 1, 386-401, <10.1111/j.1540-4781.2014.12068.x> (11/2017).
- Schmidt R.W. (1990), "The role of consciousness in second language learning", *Applied Linguistics* 11, 129-158.
- (1993), "Awareness and second language acquisition", *Annual Review of Applied Linguistics* 13, 206-226.
- Sharma Peter, Westbrook Kevin (2016), "Online and blended language learning", in Fiona Farr, Liam Murray (eds), *The Routledge Handbook of Language Learning and Technology*, London-New York, Routledge, 320-334.
- Skehan Peter (1996), "A Framework for the implementation of task-based instruction", *Applied Linguistics* 17, 38-62.

- Swain Merrill (1985), “Communicative competence: some roles of comprehensible input and comprehensible output in its development”, in Susan Gass, S.C. Madden (eds), *Input in Second Language Acquisition*, Rowley, MA, Newbury House, 235-253.
- Swain Merrill (1995), “Three functions of output in second language learning”, in A.G. Cook, Barbara Seidhofer (eds), *Principles and Practices in the Study of Language: Studies in Honor of H. G. Widdowson*, Oxford, Oxford UP, 124-144.
- Swain Merrill (2000), “The output hypothesis and beyond: Mediating acquisition through collaborative dialogue”, in J.P. Lantolf (ed.), *Sociocultural Theory and Second Language Learning*, Oxford, Oxford UP, 97-114.
- Sweeney Simon (2012), *Going Mobile: Internationalisation, Mobility and the European Higher Education Area*, British Council, <[https://www.heacademy.ac.uk/system/files/resources/going\\_mobile.pdf](https://www.heacademy.ac.uk/system/files/resources/going_mobile.pdf)> (11/2017).
- Tomlinson Brian, Whittaker Claire (2013), “Questions for blended learning course designers”, in Brian Tomlinson, Claire Whittaker (eds), *Blended Learning in English Language Teaching: Course Design and Implementation*, London, British Council, 243, <[https://www.teachingenglish.org.uk/sites/teacheng/files/D057\\_Blended%20learning\\_FINAL\\_WEB%20ONLY\\_v2.pdf](https://www.teachingenglish.org.uk/sites/teacheng/files/D057_Blended%20learning_FINAL_WEB%20ONLY_v2.pdf)> (11/2017).
- Ushida Eiko (2005), “The role of students’ attitudes and motivation in second language learning in online language courses”, *CALICO Journal* 2, 1, 49-78, <<https://journals.equinoxpub.com/index.php/CALICO/article/view/23165/19170>> (11/2017).
- van Lier Leo (2010), “Forward: Agency, self and identity in language learning”, in Breffni O’Rourke, Lorna Carson (eds), *Language learner autonomy: Policy, curriculum, classroom*, Oxford, UK, Peter Lang, ix–xviii.
- Vinagre Margarita (2016), “Promoting intercultural competence in culture and language studies: Outcomes of an international collaborative project”, in Elena Martin-Monje, Izaskun Elorza, Blanca Garcia Riaza (eds), *Technological Advances in Specialized Linguistic Domains: Practical Applications and Mobility*, London, Routledge, 23-35.
- Vygotsky L.S. (1978), *Mind in Society*, Cambridge MA, Harvard UP.
- Ware P.D., O’Dowd Robert (2008), “Peer feedback on language form in telecollaboration”, *Language Learning & Technology* 12, 1, 43-63, <<http://ilt.msu.edu/vol12num1/wareodowd>> (11/2017).

#### *List of digital tools*

- Google Forms, <<https://www.google.com/forms/about>> (11/2017).
- MindMeister, <<https://www.mindmeister.com>> (11/2017).
- Padlet, <<https://it.padlet.com>> (11/2017).
- UtellStory, <<http://www.utellstory.com>> (11/2017).
- Weebly Education, <<https://education.weebly.com>> (11/2017).





## Singing Translators and Mobile Traditions: Cross-cultural Performances of Italian Folk Music in Contemporary Australia

*Eliana Maestri, Rita Wilson*

University of Exeter, Monash University

(<[e.maestri@exeter.ac.uk](mailto:e.maestri@exeter.ac.uk)>; <[rita.wilson@monash.edu](mailto:rita.wilson@monash.edu)>)

### *Abstract*

Translators, as intercultural mediators, play various roles, among which as singers and performers. Striking examples of singing and performing translators can be found in multicultural Australia. They direct Italian Australian folk choirs and transform, enrich, and enhance the Italian folk repertoire and cultural traditions across continental borders and language barriers. By applying methodological approaches, at the crossroads between translation and performance, theorized by Maria Tymoczko (1995), Barbara Godard (2000), and Sandra Bermann (2014), we will demonstrate how cross-cultural and mobile folk performances and traditions are connecting communities in contemporary Australia.

Keywords: *folk, mediators, multicultural, multilingual traditions, performance, singing, translation, voice*

In 1996, Translation Studies scholar Theo Hermans published a seminal article on the voice of the translator. Apart from identifying valuable scenarios where that voice can be heard prominently and notably, Hermans demonstrated how unique the translator's voice can be. A limitation of Hermans' study is the focus on the written text and the translator's written discursive presence, which effectively rules out another, equally important, field of research: the oral and the aural nature of texts. Until quite recently, there has been little investigation of the translation processes occurring within and around music. In an effort to partially fill this gap, this article provides a case study that illustrates how folk music and its performative drive, aided by the translational strategies adopted by different translators, has fostered multiculturalism and transnationalism as inclusive social practices.

We begin by asking: What kind of voice can we hear when a translator is a “singing” translator? Or, to put it another way, what is the translational role of an artist who performs Italian folk music by mediating between cultural heritages and boundaries within a diasporic context? In order to answer this question, we will use part of the data collected during Maestri’s 2014 Fellowship funded by the European and EU Centre at Monash University, Melbourne, and supported by the School of Languages, Literatures, Cultures and Linguistics, with Wilson as Co-investigator. We will quote sections of the interviews that Maestri conducted in Melbourne with Italian Australian folk musicians, performers, and activists Kavisha Mazzella and Elvira Andreoli about their long-term music directorship of Italian Australian women’s folk choirs *Le gioie delle donne* and *La voce della luna*. Mazzella, born to an Italian father and an Anglo-Burmese mother (Mazzella 2014), directed *Le gioie delle donne* in Fremantle (Western Australia) in the 1990s and then *La voce della luna* in Melbourne from 1995 to 2013. Andreoli, whose parents came from different regions in Italy, her father from the Marche and her mother from Campania (Oreglia 2016), took over immediately after that and remains, to date, the music director of *La voce della luna*. The choir’s repertoire is very broad and spans across Italian regions and centuries.

Despite their remarkable contribution to the Italian Australian folk repertoire and Mazzella’s own international success as a folk performer and songwriter, the story of these women’s choirs remains unknown outside Australia. The edited volume by Linda Barwick and Marcello Sorce Keller (2012) *Italy in Australia’s Musical Landscape* gives limited attention to Mazzella and the Italian women’s folk choirs. The book, which positions itself within the field of Italian diasporic music study, concentrates on community activities mainly centred around Flinders University scholar Antonio Comin’s performances and his work on folk groups, including the Italian Folk Ensemble, and their dissemination of Italian traditional culture in Adelaide, Perth, and Sydney. Mazzella is mentioned very briefly and only as a successor to the Italian Folk Ensemble (Barwick, Sorce Keller 2012, 59).

The aim of this article is to give “voice” to these women’s choirs and their musical directors, or, better, to hear their “voice” and appreciate their cross-cultural translations: the translations of folk repertoires from the Italian diasporic context into the Australian multicultural and polylingual environment. In order to do so, we will apply the methodological framework, situated at the crossroads between Translation Studies and Performance Studies, developed by Maria Tymoczko (1995), Barbara Godard (2000), and Sandra Bermann (2014). Their work, which highlights the multiple assonances and the melodic similarities between translation and performance, explores the fruitful interplay between these artistic practices, and unpacks the meaning and significance of the performativity of translation and the translatability of performance. By applying this methodological framework, we will demonstrate how these women’s dedication to their Italian cultural heritage

is manifested in their creative practices. We will show that their determination to keep Italian folk legacies alive is revealed in their (re)appropriation of the Italian historical past and folk traditions, their commitment to celebrate their roots and to sing for various communities across language barriers in Australia and, last but not least, their postcolonial “activism” through reinterpretations and retranslations of the Italian tradition of *canto popolare* and oral storytelling. Their collective passion for singing coupled with the desire to represent on stage their migrant past are encapsulated emblematically in Andreoli’s words:

The stories are very similar. Our ages are different, [...] where we live and our socio-economic background... But in terms of the story of immigration, that’s what connects us. And the hunger for the homeland is what I am attracted to. It’s the nostalgia that I’ve seen in people’s faces. They experienced it. I hear the stories. I relate to it, because my father and mother migrated. So I get a double dose of fun. One, because it’s fun. And two, because I share and I am part of these stories. (2014)<sup>1</sup>

In recalling a number of successful performances with *La voce della luna*, Andreoli stresses the undeniable emotional connection between the women’s choirs and their migrant past, their longing for belonging, and their performative drive: “People were crying when we were singing ‘il tuo mondo, vorrei tornare indietro per un momento ma il tempo non si ferma corre lontano’” (*ibidem*).

According to Mazzella, it all started in 1988-1989 when she founded the musical group *I papaveri* with her brothers and an Italian migrant from Sicily, who introduced his fellow musicians to the work of *Nuova compagnia di canto popolare*. The group started singing exclusively for elderly women migrants at the *Amicizia Club* in Fremantle and was tremendously successful. In 1990, Mazzella had a “crazy” idea. She recruited a number of amateur singers to perform at Italian festivals and ended up directing *Le gioie delle donne*, a choir of women, “singing – as she says – with their handbags on stage”. This act of “claiming their culture in an Australian city” (2014) is a clear indicator of how felicitous their “doing” of translation was. To explore further the performative and theatrical nature of their translation acts, it is useful to turn to the work done by Godard and by Bermann on the “converging paradigms” of translation and performance (Godard 2000, 328). In particular, both translation and performance rely on certain mutually shared traits: iterable, repeatable, different, metonymic, transformative, citational, and inaugural (Bermann 2014; Godard 2000). While casting light on the artistic nexus between translation and performance, these converging paradigms will help us appreciate the theatrical, translational and performative aspect of the Italian Australian choirs and the

<sup>1</sup> All quotations attributed to Elvira Andreoli, Kavisha Mazzella, and Marisa Fazio are from the interviews Eliana Maestri conducted in Melbourne in March and April 2014.

reasons why they are considered to date very special groups: “Like a cult” (Fazio 2014); an “iconic institution in Melbourne”; and, more generally, “a national heritage or a treasure” (Andreoli 2014) across Australia.

By performing the drama of iterability, translation repeats its source into a new context and in so doing it is “not [...] a copy governed by rules of correspondence in a restricted economy of loss but [...] an original and creative act, ‘a proper symbolic event’, within a general economy of differentiated proliferation” (Godard 2000, 328). *Le gioie delle donne’s* folk interpretations proliferated across the Australian continent, through the “whole folk process” and within a “circular relationship”. While describing the birth of the first women’s folk choir, Mazzella explains:

The first part of the project was to sing songs that they [the women] remembered. So we reconstructed the memories. They taught me the songs and I basically taught them how to sing them as a group. So there was this ‘circular relationship’. And... so the verses were not necessarily completely right. But it did not matter because I was embracing the whole folk process, the folk process of memories, songs, memories, you change it a bit and then you pass it on [...]. The second part of that project was to write about them, their lives. And that was in songs. And so I did that and I became a songwriter because of them. And after that I could not stop writing songs. (2014)

The differentiated proliferation that Godard talks about can be identified with various stages and phases of the folk cycle and creative process enacted by Mazzella and *Le gioie delle donne* in the 1990s and re-enacted by the subsequent folk group. Their collaborative work, almost quintessentially translational and interpretative, applied difference, as a principle, to the proliferation of their artistic acts whose differentiation and diversification gave rise to endless and varied reproductions and replications of their selves. To use Albert B. Lord’s words, “the picture that emerges is not really one of conflict between preserver of tradition and creative artist; it is rather one of the preservation of tradition by the constant re-creation of it. The ideal is a true story well and truly retold” (in Tymoczko 1995, 11). Difference, differentiation, and diversification were clearly guaranteed and safeguarded by the original and inventive interchange between memory and creativity, as Mazzella claims. “Suitcase Serenata”, an album released by Mazzella’s folk group, *I viaggiatori*, pays tribute to *Le gioie delle donne* as a precious depository for memories. We read on the CD booklet that the group was “formed by Kavisha Mazzella to perform a live Italian folk music score for a silent documentary film ‘Dall’Italia all’Australia’ for the 2006 National Folk Festival in Canberra” and it sang songs written by Mazzella as well as those learned from other women migrants in Fremantle. “Valzer della fisarmonica”, for example, is a folk song that “Kavisha learnt [...] from her dear friend Fina Lo Pilato of Fremantle who was born in 1915 in Sicily and migrated to Australia in the fifties”. Lo Pilato sang “this in the film ‘Joys of the Women’. She lived to the grand age of 92 years old and passed away in March 2008” (*I viaggiatori* 2011).

Folk music, especially when it pertains to the oral tradition, modulates conflicting drives in an attempt to negotiate memorizing and forgetting, stability and change, replacement and consolidation (Bohlman 1988). The dynamic nature of folk music, as explained by Philip V. Bohlman, varies from culture to culture and develops along a continuum whose combined degrees of transformation and preservation depend on a “remarkable range of cultural, musical, and psychological factors animat[ing] and stem[ming] the processes of change in oral tradition” (1988, 19). In discussing folk music transmission, Bohlman (17-18) maintains that some cultures are more flexible and permeable than others and, if this is the case, they are more inclined to personal input, variations, adaptations, amendments, and alterations. Alterations and “the propensity of [folk] pieces to absorb new material as they change” depend therefore on numerous factors, among which the impact played by the outside: “Prolificacy results from [...] external borrowing” (19). The oral tradition of folk music can in fact appropriate resources, stimuli, and inspiration from other genres and cultures, considered as external and located outside the immediate boundaries of specific artistic habits and ethnic communities. In this light, the transnational nature of the Italian Australian women’s folk choirs operating across languages and cultural borders enhanced and empowered the proliferating and translational practices of the musical groups based on permeability, change, and difference. Both choirs were happy to interpret folk songs originating from different Italian regions and representing different realities and experiences. They were also pleased to welcome Mazzella’s expertise, capitalize on it, and meet the challenge to interpret unconventional and non-canonical songs, such as the ones written by Mazzella. The CD booklet accompanying the 1997 album, “Stepping Out”, stresses the mobile and cross-cultural nature of the group on so many levels:

La voce della luna [sic] (meaning “the voice of the moon”) is the voice of the eternal feminine: soft, stormy, sweet, raw, wild, pagan, earthy and strong. We celebrate the singing of the mother to the sleepy child, the singing of the factory workers, the farm hands and rouse-about harvesting grain, church singing, and the songs of feast, funeral, wedding and dance. These songs are of many journeys from Italy to Australia, and from the memories of friends and relatives scattered around this vast country, who kindly gave them to us on bits of paper. They were collected with joy and now find themselves being sung by a mob of wild Italian women in Melbourne. (La voce della luna 1998)

Under the direction of Mazzella, *Le gioie delle donne* and *La voce della luna* proved to be entertaining and creative “singers of tales”, in Lord’s use of the term. In his seminal work, *The Singer of Tales*, Lord praises oral epic poets, including a number of ballad and folk singers (1974 [1960], 13-14), for celebrating the power of orality and the ability to mix innovation and tradition “without memorizing a fixed form” (22). This is analogous to the differentiated proliferations of the choirs’ folk performances and musical pieces, which took

on various shapes and forms over the years. From our interviews, we were able to map how and why Andreoli and Mazzella produced numerous translations and/or folk music interpretations, all of which interlinked in a metonymic chain. Andreoli, for example, perpetuates to date Mazzella's tradition and intersperses *La voce della luna's* performances with interlingual explanations and cross-cultural stories: "I always, in the middle of the song or at the beginning of the song, tell the story of the song, I have always done that even as a solo performer" (Andreoli 2014). The story of the songs is historically loaded and discloses an almost mythical past, which can sometimes be accessed and explored only if introduced and translated into English. Translations prove to be useful not only for the Anglo-Saxon community (not familiar with Italian or Italian dialects), but also for other Australian communities, including those in the community who are Italian only by descent. Andreoli says: "What I love to do is to explain the history... because some people in the choir were not born in Italy. They are from Italian descent. And they sing songs that they haven't fully understood the meaning of" (*ibidem*).

Arguably, providing the translations does not alter the nature and ethos of the folk experience. Folk experiences are nonetheless founded on translation as a form of recreation and "rewriting" (Tymoczko 1995, 12). Following Tymoczko, we would argue that translation, in its many forms, strengthens the metonymic chain connecting the differentiated proliferations of the choirs' folk performances. In order to explain the metonymic principle regulating the dynamics of transmission in oral tradition (including folklore), Tymoczko draws on John Foley by claiming that "when a traditional oral tale is told, the telling is metonymic. For a traditional audience each telling evokes metonymically all previous tellings of the tale that the audience has participated in and, further, the telling instantiates and reifies metonymically the entire tradition that the audience and teller share" (1995, 14). In other words, oral tradition (including folk music) is based on a proliferation of similar and/or related tales, which, while undergoing a process of translation/interpretation, continue to maintain strong links with other versions of their almost mythical origin. The significance acquired by these versions (in our case, songs and interlingual tales) testifies to the need for endless proliferations and recreations, and for the community's participation in the remembering and telling of the tales/mythical origins. In this light, Andreoli's translations into English of sections of the folk songs contribute to the recreation of these numerous versions and, at the same time, to the re-evocation of similar tales in the audiences' mind (including the members of the choirs). Some of these tales were heard during previous performances of the choirs, some others on other occasions and under different (yet similar) circumstances. Andreoli confirms that the folk songs

were the songs potentially sung in the orphanages. The women used to wash the dishes... I know that my mother washed the dishes in an orphanage in Italy in

the south and at dinner time the women would be in the kitchen washing dishes by hand and singing songs like ‘Quel mazzolin di fiori’. (2014)

Metonymic refractions do not only echo similar instances of telling of tales. They strive to evoke the original tale, which, even if it is not so easily retrievable, activates in the recipients’ minds the choir’s migrant past:

A song that gives me great emotions is ‘E trallaleru’. You know. It’s a Sicilian song. I am not Sicilian but I know many of the Sicilian women in that choir would have left their friends and their parents and they would have worked so hard in Italy. The song says ‘my hands [have been scraped] almost to the bones from rubbing and scratching the wood to make the vineyards so that we can have the vendemmia this year and then when it’s time to collect the grapes I am washing my hands, there is nothing: that’s it. I cannot do it any more’. I feel how hard it would have been for people. (*Ibidem*)

Translation and performance do not simply share repetition and theatricality as common traits. To explore the “converging paradigms” between these practices and disciplines, Bermann draws on Godard’s work and builds in a third element to the equation, transformation:

Barbara Godard discusses the translator’s work as ‘transformance’, a neologism bringing together the terms performance, translation and transformation [...]. She explores not only translation’s dramatic dialogism (the play of author’s and translator’s voices) but also the importance of repetition and transformation. (Bermann 2014, 292)

In this light, Mazzella’s songwriting could potentially be described as “transformance” in as much as its performative and translational nature carries distinctive elements of transformation and renovation through “recontextualization” (*ibidem*). In Mazzella’s case, repetition serves “to carry across into a different state, to transform” and “performing in the here and now is a turning, a making strange through a recontextualization that opens new networks or fields in which to situate a gesture, a body, a word” (Godard in *ibidem*). The power of Mazzella’s songwriting originates from her recontextualization techniques both in terms of lyrics and in terms of musical patterns. When asked to map out her cross-cultural journey as a songwriter, Mazzella illustrated the major role played by her recontextualization strategies:

My journey is that [...] I started going to folk clubs [...] when I was sixteen [...]. I heard a lot of Irish music and English music and that inspired me. I like story songs and I like ballads because in those story songs they are telling the story. And then when I met the women [Le gioie delle donne] I started writing about their lives but [...] I still wanted to do anyway a bit more pop: somehow to make the folk and the pop work together. Now I’ve let go of that idea. I’ve gone and made a full circle. But singing the Irish English folk atmosphere inspired me to do the same thing with



my own culture. [...] And with my own influences and living in an English-speaking country and with those kinds of cultural sensibility, all that kind of stuff goes into a fresh interpretation of the Italian folk songs which would sound different to [...]: it's a translation of experience. (2014)

Mazzella's translation techniques are markedly based on practices of recontextualization and the dramatic mixtures of voices. As she herself confirms, "my songs are about true stories about celebrating life, love, journeys and displacement, physical and spiritual. They are about the search for home, earthly and mystical" (I viaggiatori 2011). Her musical taste is quintessentially mobile and itinerant, travelling across countries and ethnic communities, embracing cross-cultural modes of expression, and enriching the quality of her folk performances and choir directorship. Bohlman corroborates, actually, that "the specialization of the folk musician usually proffers mobility, both literal and figurative. This mobility brings the musician into contact with new forms of aesthetic expression, a wide range of social settings, and, rather often, groups other than the immediate one of which the musician is a member" (1988, 84). Mazzella's voice echoes other performers' voices along a translational and metonymic spectrum that combines, mixes, and overlays authors' and translators' voices dramatically and theatrically ad infinitum.

Mazzella's translation strategies, both domesticating and foreignizing, are also remarkably centred on storytelling techniques, which she uses to translate into English Italian women's stories of migration. Not only did she provide non-Italian-speaking audiences with English introductions of Italian folk songs during *La voce della luna's* performances, she also wrote *ex novo* folk songs inspired by the Italian migrant community in Fremantle. On numerous occasions, Mazzella proved to be a memorable folk performer who emerged from the crowd by giving voice to unconventional personalities and identities, coming from a different context to the one represented by traditional Italian folk music. She emerges from what Bohlman has described as the "background of voiceless tradition-bearers" and comes to represent the "particular type of folk musician whose activities illumine the rest of the community in new ways, casting up new details and putting other exceptional individuals in a more distinct chiaroscuro" (1988, 72). The exceptional individuals who appear to populate Mazzella's songs are the Italian migrant women in Fremantle whose lives and hardships symbolize the range of adversities and challenges met while migrating to and settling in Australia. "Wedding Sheets", in particular, talks about an Italian woman's dream for a better life and a better future<sup>2</sup>. To follow her dreams, this woman married an Italian man by proxy and moved overseas:

<sup>2</sup> For an investigation of first-generation and second-generation Italian migrants' hopes for a better future in Australia, see Maestri (2014).



Long ago embroidered by a girl  
 That sat by the fire with her sisters and her mother  
 Each stitch sewn so carefully  
 Each flower for love  
 A child for each flower

We sat together in the long and bitter winters  
 All sewing our dream into the cloth  
 Our hopes and our fears  
 Our joys and our tears  
 We spin, we weave the flax, the blue flowers  
 Now fade into gold

To spin and weave them into towels  
 To press our faces into them years later  
 And singing at the tops of our voices  
 One woman sings, we all answer

Then the long journey to a far away country  
 Australia  
 I'd never seen the sea before  
 I must marry a man  
 Whose photograph I'm holding in my hand  
 I'm scared and nervous  
 To give my body to the hands of a stranger  
 He's the friend of my brother,  
 He went before us to work, to save some money

Oh I'm so hungry  
 The children of Napoli  
 Are hungry  
 Wistful eyes  
 I see their eyes, I say goodbye  
 I'm leaving today  
 "per una vita migliore"  
 "per una vita migliore"

We won't be hungry we won't be poor  
 "cucendo il mio sogno, cucendo il mio sogno"  
 My dreams are in my sheets  
 My sheets are in my suitcase  
 My suitcase in my hand  
 As I step off the land  
 Onto the boat  
 "addio!"  
 (Mazzella 2017)

Confirmation of the source of the song is found in the CD booklet of “Suitcase Serenata”: “Kavisha wrote this song when she formed the choir ‘The Joys of the Women’ with Italian immigrant women in Fremantle in 1990 and heard their stories of migration. One such story is that of the ‘Sposa Procura’ – the arranged marriage” (I viaggiatori 2011). The reference to the woman’s “dreams” being “in the sheets”, is an allusion to the wedding sheets that were traditionally part of an Italian woman’s trousseau, while the subsequent reference to the sheets being “in the suitcase” alludes to the woman’s future being tied to that of her husband in a new land. The originality of Mazzella’s “Wedding Sheets” lies in the interplay between repetition and transformation. The song, which has both a personal and a universal resonance, evokes such rhythmic and narrative patterns as ballads (also reproduced in folk songs from Ireland or Northern Italy) and is representative of Mazzella’s unique mode of expression, a mode of expression whose storytelling techniques enrich and renovate the Italian folk repertory from within. In writing this song, Mazzella capitalized on “the additive productivity of cultural difference” theorized by Godard (2000, 331) and produced a song that sits originally and metonymically within the Italian tradition. In fact, her songs are the creative expression of Godard’s theoretical reflection on how reformulating translation opens performance to a potential series “by emphasising the additive productivity of cultural difference and collective interaction with those of its multiple systems of signification, and so posit[s] contingent as well as continuous transformation, metonymic combinations rather than metaphoric substitutions” (*ibidem*).

Differentiated proliferations and non-identical repetitions of acts (both translational and performative acts/signs) also define their “citational” quality, in the Derridean sense of the term. As Kathleen Davis observes, a good instance of citational quality is offered by a specific act/sign: the signature, and the “possibility of repeating a signature in various contexts is what defines and validates it, and in each instance it must be recognized and accepted as the same, even though in each instance it must be a different signature” (1997, 39). So, variation in repetition is the key to understanding not only differentiated proliferation mechanisms, but also citationality and the unquestionable impact of contexts and audiences/spectators on the felicitous act of the sign. In the context of translation and performance, the relational nature of the act and the spectators’ contribution to its success are essential components of the act itself. Both Mazzella and Andreoli stress the Australian audiences’ positive responses to the choirs. To express the intensity of the events, Mazzella speaks emotively of “love”:

Aussies had not seen anything like this before. [...] What was exciting was that the audience fell in love with them, just as I had fallen in love with them. [...] This amazing love affair started with the community, with these Italian women who had been basically, you know, in the house, at church and in the community. And that’s it. All of a sudden, there was this bridge, this amazing thing, where they got connected with the Australian community, which of course they were already part of, but there was not a way in. (2014)

Love is also part of Andreoli's vocabulary and the language she uses to illustrate her directorship of *La voce della luna*: "I really love the joy on the faces of the people, especially of older people when they see a younger person playing a song that they know from their childhood. And most of the time it is a case of... 'Have you known this? Why do you know this? Why are you playing this?' And the look of surprise is what I love" (2014).

By expressing the feelings of love and happiness aroused by the choirs' rehearsals and performances on stage, Mazzella and Andreoli also give voice to the dialectical relationship between the choirs, the Italian community, and the Australian audience – a dialectical relationship typical of transnational contexts. As Bohlman illustrates, "when different ethnic communities and social groups come into contact, the interrelation of cultural core and boundaries becomes more dynamic. As one is forced to recognize other traditions, one is more sharply aware of the characteristics of one's own" (1988, 62). The role folk music plays in such multicultural and transnational contexts is crucial. To quote Bohlman once again, "the 'oppositional process' of identity not only produces new patterns of group-formation; it also strengthens the role of folklore as a shared and common set of traditions" (64). Folk music and traditions crystallize collective values, intensify synergies between group members, and expand the ways these members project their values and identity outside their comfort zone. In this light, one can appreciate the significance of the surprise and joy perceived by Andreoli on the faces of the elderly members of the audience. Italian *canto popolare* represents a treasured depository for the cultural heritage of their homeland, their shared transnational values, and sense of "Italianness". Their body language reveals positive astonishment whenever they see younger generations access and endorse these carefully stored beliefs, ideals, and worldviews of which the elderly think they are the only gatekeepers. For this reason, they often disclose a strong sense of collective identity that they confidently and joyfully use to win other people's hearts. As Mazzella claims, the women's performances conveyed synergies and energies, "roaring energy", the "nonna energy", the "energy of the earth" (2014), "the beauty of the songs" and their enthusiastic celebration of life, life beyond cultural and ethnic differences. The positive response of the Italian and Australian audiences to the musical groups contributes to the completion of the above-mentioned transformation cycle. Indeed, the audience actively participates in the translation process: "By engaging with performance the spectators, whether collectively or individually, are agents of translation but also sites of transformation of cultural and ethical discourses" (Marinetti 2013, 312).

While discussing the synergies between translation and performance, Godard notes: "Repetition performs simultaneously a critical and a creative process [...]. In both theatre and translation, repetition entails a movement from one medium into a different one in a process with affinities to 'mapping'" (2000, 328). In this case, the media involved in the repetition/translation/

performance process are the stage, the big screen, and literature. Explaining the genesis of *Le gioie delle donne* and *La voce della luna*, Mazzella refers to them as a series of translations of experience. It is, in effect, a form of “affective mapping”, that is, an aesthetic practice aimed to represent “the historicity of one’s affective experience”, through which a political issue can be transformed (Flatley 2008, 4). The various representations of the migration experience of Italian women create a map that is meant to be not so much the charting of a territory, but rather, a tool providing a feeling of orientation, and soliciting mobility. The mapping begins in 1993, when Italian filmmaker Franco di Chiera made a fifty-minute documentary entitled *The Joys of the Women*, which acknowledged the power, drive, and vitality of Italian women migrants on and off stage. A few years later, Graham Pitts wrote a play entitled *Emma Celebrazione!* (1996) based on the memoir *Emma: A Translated Life* (1990) to bring the life story of Emma Ciccotosto, a foundation member of *Le gioie delle donne*, to the stage. The play became a musical and Mazzella was asked to direct its choir in Melbourne. *Le gioie delle donne* could not move to Melbourne and, in 1995, at the request of Playbox Theatre, Kavisha formed a second choir, that soon became *La voce della luna* (a title inspired by Federico Fellini’s final fairy tale-like film). Once the eight-week run of the play was over, Mazzella continued to direct the Melbourne choir until 2013 when Andreoli took over. A specular view of the transformative mapping process (from the literary rather than the choral perspective) is provided by the novella *A Leopard’s Kiss* (2011) written by another long-standing member of the choir, Italian Australian writer Marisa Fazio. In her interview, Fazio talked about how the singing with the choir “flavoured” her work:

Learning traditional folk songs from Italy which are not sung that much, you know, outside of our group is really, pretty special and it does flavour my work: [...] the musicality of it; the theatrics of being with forty Italian women is pretty exciting. (2014)

*A Leopard’s Kiss* riffs off Tomasi Di Lampedusa’s famous novel, *Il Gattopardo*, entwining the story of the Sicilian writer enduring the frustration and joy of writing his masterpiece whilst nearby a young couple farewell their home to settle in far-off Australia. At the launch of her book, Fazio sang the refrain of the “popular song” which concludes each page of couplets in the first section of the novella as well as the “love song” contained in the second section, effectively merging musical and poetic boundaries.

The diverse mediatic representations of the choirs are depicted in very positive terms enhancing the creative and explosive nature of these translational experiences. Di Chiera’s film unchained a “nuclear reaction”, Mazzella says. “People were blown away by the film [...] they were shocked to see themselves on the big screen [...] not just movie stars [...] people that had worked in the factories [...] or from peasant backgrounds” (2014). Some of *La voce della*

luna's performances were "very healing": "Old forgotten songs were sung by old people" (*ibidem*) who just wanted to celebrate life and increase cultural sensitivity. These mediatic representations are a refraction of the choirs' ethos and a metonymic repetition of their mission.

Part of this creative repetition is the "translation's scene-stealing encounter with otherness" which "generates linguistic innovation" (Bermann 2014, 290). In folk music, linguistic innovation entails the mixtures of genres and the original recreation of patterns and frames. What attracted Mazzella and Andreoli to *canto popolare* was not merely its regional nature, but also its dramatic encounter with the other, which makes it so distinctive: "The melody is different. [...] Italy is close to Africa, Asia Minor and Greece and it has got this incredible textures coming through the music in modes. [...] It is very enchanting" (Mazzella 2014). The almost mythical encounter with Alterity is not dramatized only by the language and rhythm of *canto popolare*. It is also dramatized by the choirs' translational and metonymic performances:

Translation [...] can enact a similar theatrical repetition [similar to drag performances] and questioning of social and historical norms. Using the citational potential of its mode, it can exaggerate, highlight, displace, and queer normative expectations across genders and cultures as well as languages. (Bermann 2014, 292)

The key words here are: repetition, resistance, displacement, and transformation. But how do these women's choirs question social norms? How do they resist and transform them?

As Mazzella says, they wanted to "break stereotypes", by embodying them wholeheartedly and exaggerating them. This started to become much more evident and clearly defined under Andreoli's directorship. Andreoli revealed that she expressed to the choir "my desire for us to be theatrical, to enhance facial expressions [...] in order to get the message across. It wasn't really necessary because they are already very expressive" (2014). When Maestri was invited to attend La voce della luna's rehearsals for the 2014 Melbourne Festival, she noticed an almost flamboyant impersonation on stage of Italian traits and body language which did not necessarily reflect the more nuanced and toned-down "Italianness" of these women. This might be difficult to understand especially if we apply the common perception of folk singing based on a continuum between life and art (Shepherd 2016). According to this perception, folk singing does not artistically perform a constructed sense of identity. It performs life-like personas. However, this is not always the case. Marvin Carlson explains for example that postcolonial performances are often based not on imitation but on mimicry and counter-mimicry: "Performance of this kind slips back and forth between 'a firm declaration of identity' and parody of the social clichés that haunt that identity" (2004 [1996], 199). Flaunting well-known Italian clichés on stage becomes therefore a destabilizing

carnival, which is as amusing as it is uneasy. Andreoli explained to us how she tried to make *La voce della luna*'s performances visibly humorous and ironic:

There is a song that we perform where there is a woman raving for this gorgeous man. 'I saw him and I stole a kiss from him. And he had the most beautiful shiny black shoes on and white cotton socks' and I looked at the audience and I said 'where was the last time you chose a man for his shiny black shoes and white cotton socks?' and the song is in Italian and it does not matter if they do not understand as we are pointing at the shoes as we are singing, we are pointing at the tie, jacket [...]. There is always a translation along the way or a rough idea. (2014)

Andreoli's translations are not only intersemiotic renditions of *La voce della luna*'s interpretations of Italian folk songs. They are also theatrical metaphors of Italian traits, traits "heightened and parodied – to borrow Bermann's words – in aesthetic performance itself" (2014, 291). *La voce della luna*'s maturity as a group emerged clearly during Andreoli's interview. Although some of the choristers found it challenging at first to stick to Andreoli's agenda and create on stage a caricature of themselves, they all tried to appreciate the reasons for it and embraced its message:

Cause the Italian thing is *la bella figura*, you know 'I am seventy-nine years old, I want to hold myself *composto*, you know, *cosa mi metto a fare così con il seno o con i fianchi?* You know, I am still a respectable grandmother'. But then they find ways to find physical expressions [...]. It is a lovely desire and they feel part of the storytelling. (Andreoli 2014)

In these contexts, humorous mimicry "subverts the operations of colonialism 'from within'" (Carlson 2004 [1996], 198), since it imitates ironically the Italian colonial subject, who in Australia is also the colonized. We see, in this solipsistic disposition, visions, and revisions of Italian traits, the innovative and performative drive of the women's choirs' translational performances. It is innovative/original, because it "tells us something about the world while also affecting the world" (Bermann 2014, 289). And, as Mazzella says: "It was an act of empowerment. They stepped up. 'This is who we are. We are not apologising'" (2014).

In summary, this article aims to pave the way for a new field of research and encourage scholars to work on the transformative activities and forms of activism carried out by women's choirs around the world<sup>3</sup>. Through membership of the choirs, Italian Australian women find affirmation and validation of cultural and linguistic practices. By becoming part of the same, equal (musical) "social system", they are freed from diverging social and cultural constraints,

<sup>3</sup> See, for example, Clarissa Clò (2011).

and power structures. Through the language of music, narratives are perceived beyond the spoken word, and they are able to experience “otherness” as the other of their own selves. This is a transformative process that provides the conditions under which it would seem possible to conduct a complex cultural dialogue within norms of friendship and “love”. The success of the choirs’ cross-cultural performances is in no small part due to the musical directorships of Mazzella and Andreoli. They exemplify and embody the notion of the “singing translators” as they continue to stage theatrical metaphors of cross-cultural encounters with the other while challenging hackneyed expectations and perceptions of migrant economies.

### *Acknowledgement*

Eliana Maestri and Rita Wilson would like to thank performers Elvira Andreoli and Kavisha Mazzella and writer Marisa Fazio for their time and invaluable contributions to the research project. We will always treasure their stories with admiration and gratitude.

### *References*

- Andreoli Elvira (2014), Unpublished Interview with Eliana Maestri, 7 April.
- Barwick Linda, Marcello Sorce Keller, eds (2012), *Italy in Australia’s Musical Landscape*, Melbourne, Lyrebird Press.
- Bermann Sandra (2014), “Performing Translation”, in Sandra Bermann, Catherine Porter (eds), *A Companion to Translation Studies*, Chichester, Wiley Blackwell, 285-297.
- Bohlsman P.V. (1988), *The Study of Folk Music in the Modern World*, Bloomington-Indianapolis, University of Indiana Press.
- Carlson Marvin (2004 [1996]), *Performance: A Critical Introduction*, London-New York, Routledge.
- Ciccotosto Emma, Michal Bosworth (1990), *Emma: A Translated Life*, Freemantle, Freemantle Arts Centre Press.
- Clò Clarissa (2011), “*Dagli Appennini alle risaie*: Italian Glocal Soundscapes, Memory, History, Performance in the Voice of Women”, in Graziella Parati, A.J. Tamburri (eds), *The Culture of Italian Migration: Diverse Trajectories and Discrete Perspectives*, Madison-Teaneck, Fairleigh Dickinson UP, 23-44.
- Davis Kathleen (1997), “Signature in Translation”, in Dirk Delabastita (ed.), *Traduction: Essays on Punning and Translation*, Manchester, St. Jerome; Namur, Presses Universitaires de Namur, 23-44.
- Fazio Marisa (2011), *The Leopard’s Kiss*, Aireys Inlet, Vic., Merrijig Word & Sound Co.
- (2014), Unpublished Interview with Eliana Maestri, 27 March.
- Flatley Jonathan (2008), *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*, Cambridge, Harvard UP.
- Godard Barbara (2000), “Between Performative and Performance: Translation and Theatre in the Canadian/Quebec Context”, *Modern Drama* 43, 3, 327-358, doi: 10.3138/md.43.3.327.

- Hermans Theo (1996), "The Translator's Voice in Translated Narrative", *Target* 8, 1, 23-48.
- I viaggiatori (2011), "Suitcase Serenata", Melbourne, Black Market Music.
- La voce della luna (1997), "Stepping Out", Essendon, Vic., Independent.
- Lord A.B. (1974 [1960]), *The Singer of Tales*, New York, Atheneum.
- Maestri Eliana (2014), "Quale Europa? In Italia o in Australia? Percezioni e visioni europee degli italiani australiani di seconda e terza generazione", in Ilona Fried (ed.), *Cultura e costruzione del culturale. Fabbriche dei pensieri in Italia nel Novecento e verso il terzo Millennio*, Budapest, Eötvös Loránd University (ELTE)-TFK-Ponte Alapítvány, 263-298, <<http://italogramma.elte.hu/?cat=17>> (11/2017).
- Marinetti Cristina (2013), "Translation and Theatre: From Performance to Performativity", *Target* 25, 3, 307-320.
- Mazzella Kavisha (2014), Unpublished Interview with Eliana Maestri, 11 April.
- (2017), "Wedding Sheets", Music and Lyrics © Kavisha Paola Mazzella. Melbourne, Mazzella Music.
- Oreglia Carlo (2016), "Proud Bilinguals-Elvira Andreoli", SBS radio interview (July 10), <[www.sbs.com.au/yourlanguage/italian/en/audiotrack/proud-bilinguals-elvira-andreoli](http://www.sbs.com.au/yourlanguage/italian/en/audiotrack/proud-bilinguals-elvira-andreoli)> (11/2017).
- Pitts Graham (1996), *Emma Celebrazione!*, Monash University, Melbourne, Currency Press in association with Playbox Theatre Centre.
- Shepherd Simon (2016), *The Cambridge Introduction to Performance Theory*, Cambridge, Cambridge UP.
- Tymoczko Maria (1995), "The Metonymics of Translating Marginalized Texts", *Comparative Literature* 47, 1, 11-24.



# Communication with Self, with Others, and with Futures: Making Artefacts in Design Thinking Workshops

*Allison Edwards, Hannah Korsmeyer*

Monash University

(<[allison.edwards@monash.edu](mailto:allison.edwards@monash.edu)>; <[hannah.korsmeyer@monash.edu](mailto:hannah.korsmeyer@monash.edu)>)

## *Abstract*

When language is a barrier to constructing knowledge, visualising and prototyping can facilitate communication internally with one's self, externally with others, and speculatively with the future. The cognitive effects of the making process help participants express tacit knowledge, and surface assumptions that may have otherwise gone unnoticed and unchallenged. Within design thinking workshops, the collaborative act of hands-on making helps mediate power dynamics and contributes to social learning. As ideas are explored, prototyping supports a speculative discussion about possible and preferable futures. This collaborative process of shared meaning-making helps give agency to previously excluded voices, such as youth and minorities, and has implications for socially inclusive practices. These ideas are discussed and illustrated verbally and visually.

*Keywords: co-design, design thinking, material, mediation, participatory workshops, social learning*

## *1. Introduction*

This is not just another article about “design thinking”, explaining how you too can innovate if you follow linear steps presented in a neat chart. This is a love letter to a process that sometimes results in more questions than answers, and an exploratory examination of the modes of communication that take place in these messy, physical, experiential activities inspired by design methodologies. This article strives to share the genuine excitement and optimism experienced by two early career design researchers observing non-designers reflecting, communicating, playing, and working through

complex problems in creative and collaborative ways through the dialogic making of physical, material artefacts.

First, we discuss the current state of design as a discipline and what is meant by “design thinking workshops” through some of the foundational theories from established and contemporary experts in the field. Then, we closely examine the multimodal communication taking place in these workshops and how the process of making opens communication with one’s self, communication with others, and speculative communication with the future. These three modes are distinctly framed in order to thoroughly investigate the ways that materials mediate inquiry and knowledge production taking place. However, this creative methodology is most impactful, of course, when it helps workshop participants to transverse seamlessly among the three. Design thinking is especially transformational in workshops that bring together diverse participants and structure the activities in a way that allows them to materially engage with the ideas in abstract, messy, and expressive ways. The discussion of these three modes of communication is interspersed with stories from the authors’ personal experiences designing workshops with the XYX Lab at Monash University, Australia. XYX Lab is a team of designers and architects who explore the intersections between gender, urban spaces, and communication, hoping to contribute towards a more equitable and sustainable future rather than just a commercially viable, designed “thing”.

### *1.1 Design thinking workshops*

Today, many design thinking workshops fall into the spheres of research and social innovation. The participatory practices discussed in this paper are at the heart of the work the XYX Lab is doing. Therefore, the stories discussed in this paper are from recent workshops the XYX Lab has designed and facilitated within this context. While the exact project may vary, all of the workshops involve the use of creative, visual, and engaging activities to bring together diverse participants in order to co-create understanding and knowledge for a targeted purpose. Two major XYX Lab workshops discussed in this paper are described below:

#### *1.1.1 The Victoria Pride Centre*

This workshop brought community members, board members, and stakeholders together in order to craft a shared vision for Victoria’s first Pride Centre in Melbourne. The workshop was designed to help reveal how the LGBTQI community’s values, history, and culture could inform a mission statement and translate into the brief for the architects.

### 1.1.2 “Free to Be Design Thinking”

This workshop brought together over 60 diverse participants, including youth activists, city of Melbourne officials, Public Transit Victoria representatives, and various city council members, to examine sexual harassment in urban spaces. It was developed in response to a user-generated map developed by Plan International Australia and Crowdsport (see 2.1.1), which highlighted where in Melbourne people (mostly young women) felt safe or unsafe. The activities helped explore questions about the spatial and social factors that influence equal access to the city, and propose ideas about how to make Melbourne safer and more inclusive.

As a general methodology, XYX workshops follow four stages to enable diverse groups of people to come together around a complex issue: 1) Understanding: a brief introduction to design thinking and description of expectations and ideal mindsets for the workshop; 2) Thinking: sharing information and analysis of the issue gathered up to the time of the workshop; 3) Visualising: using design thinking methods to map the issue and brainstorm possibilities; 4) Making: physically constructing ideas and possible solutions through bespoke materials (see Figure 1).

## 1.2 *The evolving role of design*

These participatory co-design workshops reflect the evolving role of design as a field, but also build upon strengths of the discipline that have been integral to design since the beginning. To understand the increased presence of design in the context of research and social innovation, it is important to have a sense of how it has evolved, particularly in the last twenty-thirty years. Sanders and Stappers are internationally influential academics and practitioners who are leaders in the field of Co-Design, a contemporary field of design in which users are included throughout the design process instead of just as a consumer of the product. When they share their experiences of the changing landscape of design since the 1980s, they describe a shift from design as a practice concerned with styling and creating material artefacts for market and technology-driven innovations, to a more user-centred design practice with expanded notions of what could constitute design (such as systems, interactions, public services, etc.). This movement emphasises the importance of ensuring design meets the needs of the users, and has resulted in designers increasingly being involved in the context framing of a design project. In these situations, designers are often confronted with having to deal with “wicked problems”, that is, typically systemic and social problems that are ill-defined, with intricately connected variables and no one right answer (Buchanan 1992). In tackling wicked problems, designers increasingly need to work more collaboratively to respond to the affordances and demands of technology, globalisation, and new ways of organising civic society (Sanders, Stappers 2013).

### *1.3 Visual, verbal, tangible – What making facilitates*

This increased collaboration between designers and non-designers and experts in other fields has given rise to the now well-known phenomenon of “design thinking” workshops. This once discipline-specific mode of inquiry and problem-solving technique has evolved to become widely systematised and easily adopted in different contexts, both to positive and negative effects. In these workshops, participants leverage “designerly” ways of communicating about problems and projects, such as sketching, modelling, and prototyping in order to formulate, test, and discuss ideas (Cross 1982; Kimbell 2009). Unfortunately, one vital element that is often overlooked, or intentionally left out in the interest of time and scalability, is the physical modelling and prototyping that is so integral to creative practice. These acts of creation are often what distinguishes a designerly way of reflecting, problem solving, and testing ideas from other disciplines. The act of making is highly influential in design as an iterative process that embraces intuitive insights, suspension of judgement, and the exploring of multiple possibilities. Kimbell criticises, “The concept ‘design thinking’ with its suggestion of cognitive styles neglects to account for the artefacts without which design practice cannot proceed and which constitute design” (2009, 10). This creative generation of artefacts contrasts with other predominantly analytical and verbal techniques like post-it note brainstorming, discussion, and written or oral summaries. Unlike prototyping, these familiar methods condense and converge all the different perspectives and potentialities generated by a diverse group into succinct, definitive points.

Design methods acknowledge that while communication is always necessary, it is not always necessarily verbal. In fact, there are times when language is actually a barrier, as experienced by anyone who has ever had an idea just on the “tip of their tongue” or tried to explain something to a larger group, only to discover that other people were not fully comprehending the intended message. In these situations, making and prototyping can act as an intermediary – helping to distil, form, and communicate concepts through the process of creating a visible artefact. These acts of creating can be complementary to more traditional and rational problem-solving activities. While these methods may ultimately result in better design solutions, the literature and examples from case studies of XYX Lab workshops indicate that the making activities themselves are valuable in their own right. A holistic examination of the question being asked is possible through reflective making and these acts of creating can be complementary to more traditional and rational problem-solving activities. These activities act as a way to reflect internally, with one’s self; share and collaborate externally, with others; and speculatively engage with potential futures.



Figure 1



Figure 2

## *2. Communication with self*

While there are many things that need to take place in order to effectively communicate, arguably one of the most important foundations of communication is the ability to articulate the message. When people want to express a concept that they are still formulating or an abstract idea that is difficult to put into words, these creative modes of making can facilitate the process. Through making, workshop participants follow a “path of expression” (Sanders, Stappers 2013) that helps reveal their tacit knowledge and fledgling concepts, without first having to form explicit words. In this way, making can act as a way of communicating with one’s self.

### *2.1 Surfacing tacit knowledge through the path of expression*

Tacit knowledge refers to the sort of intuitive, personal, and hard-to-define ideas that are difficult to express or have yet to be formalised into a concept, or examined before. Though sometimes unnoticed, tacit knowledge is deeply rooted in action, commitment, and involvement (Nonaka 1994), sometimes making it important to reveal in more explicit ways. Elizabeth Sanders, a leader in her creative work designing participatory design tools, suggests a model of surfacing this sort of knowledge and insight, based upon a path of expression (Sanders, Stappers 2013). This path explains how people reason about a topic, moving between reflections about the present, through memories of the past, and explorations around the future. The activities that correspond with this path help people say what they have experienced, reflect on what they do, and then make physical and visual representations that help participants express their “thoughts, feelings and dreams” in order to surface attitudes and insights that otherwise would be unobservable (Sanders 2002, 4). It is through this process, and especially during the reflection on the visuals created that participants’ tacit knowledge is revealed and made more explicit.

#### *2.1.1 Surfacing tacit knowledge*

Youth activists from Plan International Australia took on the challenge of addressing sexual harassment in Melbourne (Australia) through the “Free to Be” campaign. Partnering with Crowdspot, a customisable online mapping tool for crowd-sourced input, they co-designed an App that let users map where in the city they felt safe or unsafe. In this workshop, the participants went through a series of activities designed to take them through the stages of a path of expression (Sanders, Stappers 2013). They engaged with materials to help them understand the project, consider the



complex social contexts, reflect on their own lived experience throughout the workshop as they empathised with others, and share their learnings and realisations with each other before coming together to visually prototype the potential impacts of the ideas with a paper city (see Figure 2). Each group worked on their visualisation separately but when the parts of the city came together there was a surprising abundance of open green spaces with art and people in them. While no group had actually decided to come up with ideas for parks or gardens, and the prompts did not speak to sustainability issues – it was an assumed element of a preferable and more inclusive city, even though it was not initially listed in the considerations at the beginning of the workshop – it naturally emerged through the making as a common feature and was incorporated into discussions at the end of the activity as groups spoke about their ideas.

## *2.2 Revealing preconceptions and assumptions*

The use of materials in communication can serve as a “trigger” of tacit knowledge (Akama *et al.* 2007). Once tacit ideas have been surfaced through material expression, they can be better reflected upon, interrogated, and discussed. The creation of an artefact includes many small decisions (size, positioning, texture, shape, colour, proximity, connection, weight, movement, etc.) that are often made subconsciously or would take too much time or effort to articulate verbally. Because this underlying tacit knowledge plays such a crucial role in framing the conscious construction of an idea, the process of having to build a physical abstract representation often better reveals unconscious assumptions and provides a chance for reflection on these influences.

### *2.2.1 Surfacing assumptions*

The power of making to reveal one’s implicit assumptions can result in better understanding. For example, in a visioning workshop with the Victorian Pride Centre, participants were modelling and representing the sorts of spaces and activities that would be needed in the new centre. In one group, an archivist and a librarian gathered several of the abstract shapes (see Figure 3) that had previously been labelled as things like “books and historical artefacts” and concepts like, “knowledge of the past,” and “appreciation of struggle”. These were stacked onto a bigger shape that was then labelled as the library archive. Someone who did not work in the library moved these archives to a lower area in the visualisation, commenting that archives were not the first thing visitors see when they go into a building.



Figure 3

The archivist in the group jokingly mentioned being sick of always being in the basement, which prompted a chat about why everyone had been assuming that the archives were not for the public. This physical diagramming revealed an implicit assumption that when designing future spaces to house the Pride Centre archives, the only concern was that they would be kept securely locked away for preservation. As the group discussed the different ways the archives and library could actually interact with the public, the person who moved it admitted they always thought of history as something to read about but not as part of their lives. This prompted discussion about how to create a more outward-facing, and dynamic archive and resulted in the addition of a history walk that would translate knowledge of the past into a more interactive and public-facing experience.

The cognitive processes involved in abstraction and visual representation allow for a different mode of reflecting, and then the artefact itself can become the source of deeper reflection and interrogation, often revealing preconceptions and underlying attitudes. As a communication tool, these materials serve to instigate deeper understanding of one's own viewpoint and how that may be framing the context of the project being discussed.



### *3. Communication with others*

Furthermore, once people more fully understand their preconceptions and are more able to communicate those personal and hard-to-articulate ideas, making material artefacts promotes understanding and communication within groups of people. Once these internal concepts have been explored and the ideas have been voiced, physical making facilitates conversation and collaboration. Unlike a fleeting thought or spoken word, an artefact becomes a physical and constant presence and a consistent point of reference for deeper reflection and interrogation. Within groups, this form of making also offers opportunities to overcome traditional power dynamics and mediate conflict.

#### *3.1 Boundary objects and the process of creation*

In collaborative scenarios, like design thinking workshops, one of the major hurdles is finding a common language in order to clearly communicate, especially when dealing with experts from other fields or people with vastly different experiences. In these situations, created artefacts can act as an intermediary allowing for shared understanding and communication between participants. “Boundary objects” are material artefacts used to bridge gaps in knowledge where communication is difficult or could break down. They can be theoretical, abstract visuals, and material artefacts or more concrete like maps and field notes. These objects are valuable tools because they help people from one field explain discipline-specific knowledge to other people or help communicate experiences (Marheineke, Velamuri, Möslein 2016).

A boundary object is useful within the group creating it as well as to other groups, participants, or researchers. It provides a point of reference for discussion within the group, an accessible and negotiable representation of the group’s concepts coming together, and serves as a consensus-building tool. It helps visually communicate and illustrate ideas, but it also serves as a prompt for what needs to be discussed further. Through objects like drawings and storyboards, participants clarify their viewpoints (see Figure 4). Photographed, documented, and annotated, these objects can also act as a reminder of what the group was discussing. Later, the documentation of these artefacts helps outside observers and researchers process and recall the information and insights shared, even when the context is complicated (Marheineke, Velamuri, Möslein 2016; Sanders, Stappers 2013).



Figure 4

### 3.2 *Decreasing cognitive load*

The combined mental efforts of diverse people working together can illuminate problem spaces and reveal unexpected insights. Edwin Hutchins' theory of distributed cognition explains how cognitive processes such as problem-solving can be distributed across groups of people in collaborative teams, and across people in what he describes as "technologies" or physical tools (Dalsgaard 2017, n.p.). Peter Dalsgaard, in his article "Instruments of Inquiry: Understanding the Nature and Role of Tools in Design" discusses the application of this theory to the work done by design teams, translating the idea of distributed cognition with technologies to the types of tools and materials of creation and communication discussed in this paper. This theory supports how the material exercises help groups work together to communicate, as this externalisation helps "overcome our limited abilities to grasp and manipulate complex constructs by offloading cognition to our environment through externalisations" (*ibidem*). As people creating and making together they are able to tackle more complex problems, they also tend to build consensus and overcome traditional power dynamics.

### 3.3 *Navigating power dynamics*

When addressing wicked problems, bringing together diverse and underrepresented voices is crucial in order to best inform the project. Co-design

is often seen as an equalising force, creating inclusion and addressing power dynamics in small ways, as it “contests dominant hierarchically oriented top-down power structures”, and it requires and results in “*mutual learning* between the stakeholders/actors” (Fuad-Luke 2009, 147). However, if overly systemised and simplified into a routine series of steps, design thinking risks being either a sort of banal design for the average, or worse, a counterproductive, reinforcing of existing social structures or mores (Lloyd 2004). Even acclaimed design perspectives (such as participatory design and co-design) risks, “reproducing tacit forms of coercion, or turning the change agent into a collaborateur, colluding with current exploitative regimes of consumerism and politics of domination (Cooke, Khotari 2001, 13)” (von Busch 2017, 338).

In design workshops that take participants through material and visual activities, the artefacts created are imbued with meaning from the participants. Within the group, the process of creating objects means the participants have a shared understanding, and the objects themselves become an embodiment of this shared understanding. Equally, moments of conflict that surface in the making activities become a part of the history of the artefact, and serve as a physical reminder of the compromises and choices that were made in the group. By holding opposing embodied ideas in tandem and materially exploring ambiguity or tensions, participants go through a sort of problem-finding, which is described by creativity psychologists Mihaly Csikszentmihalyi and Keith Sawyer as an activity which “confronts the person with a general sense of intellectual or existential unease” about the way the problem is being considered, and allows framing the rejection of the obvious to ask a whole different question (Csikszentmihalyi, Sawyer 2014, 81). This making process has further value as a communication and mediation tool when debating emotionally charged or contested issues. When faced with opposing viewpoints during discussions, there is a tendency for communication to shut down. Furthermore, this “backfire effect” often serves to only further polarize opposing viewpoints, undermining opportunities for progress within diverse groups (Kaplan, Gimbel, Harris 2016).

### *3.3.1 Compromise and parallel thinking through the transformation timeline*

Several groups actually visually recorded and factored in a fight over resources or power, or position – acknowledging that some organisations had competing interests and needs, and even some community members had different values that needed to be aligned. The need to be inclusive to everyone seemed like a given, until one of the ideas that emerged was a women-only safe space. This was seen as necessary and healing for some women, while it was seen as excluding people who were not born female or who have more complex identities. An issue like this is enough to derail conversations and alienate partners, but through the visual methods used the ideas were able to sit

side by side, and they were added to as a group wanted a space for historically important movie nights, and another group wanted a book club, and a meeting space. These ideas all became the impetus behind having several adaptable private spaces that could easily be booked for certain events by certain groups.



Figure 5

This compromise happened because instead of having people arguing for their side, all the perspectives were made visible and developed in tandem. The flexible and easy to rearrange materials (see Figure 5) helped the group explore different paths forward and let them see the commonalities in the type of space needed. Through this participants physically rearranged, grouped, and moved the idea of a women-only group meeting space next to the movie night, and it became the bookable rooms for community use. This ensures that groups have some control over who they invite into their group spaces during the sessions they have booked, while the centre remains a home and community hub for all. This solution emerged organically and because it was not mandated or suggested by just one person – the whole group was part of contributing the ideas and so while it was tense for a moment, no time was wasted – we were able to continue working while keeping in mind the issue, and then a solution became visible as we arranged the cards.

Embracing multiple ideas and possibilities at once is an important part of the design ideation process. In groups, it might be tempting to never let conflicting ideas come together (perhaps following Edward de Bono's concept of "parallel thinking", which emphasises divergent thinking and avoiding conflict; de Bono 1994). However, while this strategy is excellent

for more prolific idea generation, it is less effective in stimulating the kind of meaningful social learning that can occur when one's views are challenged. Embracing this tension requires workshop participants to explain their perspective and widen their framing of the problem in more depth. In these moments where conflicting viewpoints converge, making activities become a scaffold for connecting the intersections of these perspectives. The making then becomes an exercise in reframing the problem and context, rather than finding the "solution".

For example, during the "Free to Be Design Thinking" workshop there was a group that was focused on addressing the issue of sexual harassment and sexual assault on public transport. This group had representatives from the police, public transit officials, and youth activists all discussing the issue. During initial brainstorming and mapping, this group struggled to find common ground, with many having strong and conflicting opinions about the best way to address this issue. However, when the activity transitioned into making (see Figure 6) the conversation shifted towards building connections for their different ideas. This also revealed to the group that there needed to be a system in place to connect the various actors within this complex issue. In this particular case, the act of making allowed these different perspectives to not only exist simultaneously, but the task of model-making forced the group to conceive of connections between seemingly disparate entities, shifting the way that individuals in the group had been framing the problem.



Figure 6

The value of challenging one's own viewpoint is echoed in Transformative Learning Theory which defines frames of reference as "the structures of assumptions through which we understand our experiences. They



selectively shape and delimit expectations, perceptions, cognition, and feelings” (Mezirow 1997, 5). Exposing these frames of reference through an unfamiliar making process becomes important because, according to this theoretical view, “actions and behaviors will be changed based on the changed perspective” (Cranton 1994, 730). Changes in perspective, though often hard to measure, can lead to concrete changes in action. For example, in a follow-up survey to the “Free to Be Design Thinking” workshop, there was evidence of concrete change being implemented as a result of the workshop. As one participant mentioned, “I have considered the design of urban spaces and included this learning into our guidelines for undertaking Crime Prevention Through Environmental Design assessments” (“Free to Be Design Thinking”, follow-up survey 2017). The workshop has already informed this and other policy recommendations, and led to the creation of a “bystander campaign” (*ibidem*).

However, as we have discussed, there is additional value beyond these concrete outcomes because these workshops are unique environments for social learning with ripple effects into communities. As one participant reported, “I have spoken with some friends studying urban planning about the things I learnt, they found it really interesting that they have never learnt anything about it” (*ibidem*). Creating deeper understanding and agency allows participants to teach others, resulting in wider impacts, like these urban planners who now have an increased awareness of the spatial factors influencing sexual harassment. As another participant said, the workshop “allowed me to expand my thinking and I learnt a lot” (*ibidem*). These design thinking methods create deep, multi-modal social learning within a limited time frame through simultaneous visual, verbal, and physical communication strategies.

#### 4. *Communication with Futures*

In addition to facilitating communication with one’s self and with others, the process of making has also opened up the ability to engage with speculative futures. Design as a field is extremely future-oriented and embraces an iterative process of testing and prototyping to change present conditions into alternative future scenarios. While science and the humanities tend to investigate questions of “what is” design is always concerned with “what might be” (de Bono 1994). This transformational framing becomes very useful when discussing complex issues like gender. Critical designers Dunne and Raby champion the value of speculative futures and the idea of “using them as tools to better understand the present and to discuss the kind of future people want, and, of course, ones people do not want” (Dunne, Raby 2013, 2-3).

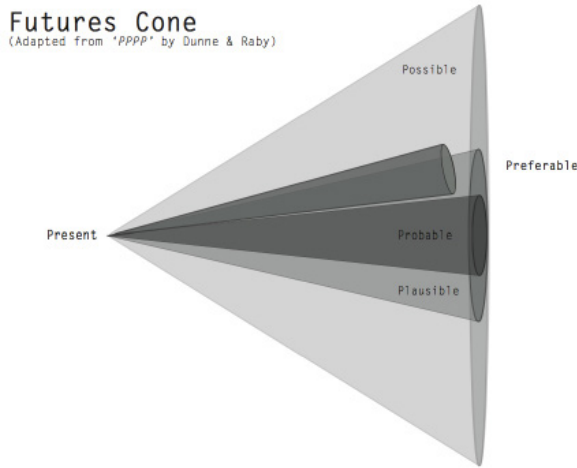


Figure 7

In the above “Futures Cone” (Figure 7, adapted from an illustration by Dunne and Raby, 2013, 5), it is possible to see the value of imagining alternative and preferable futures. Each level emanating from the centre, represents futures that are possible, but less and less likely to happen. The central “probable” zone is where most planning and designing tends to occur, within the confines of what is expected to happen next. However, when addressing complex social problems with the goal of creating change, it is useful to project forward and imagine future scenarios that may be more unlikely. The “preferable” future intersects with the probable and the plausible and represents an alternative course, if changes are made in the present. While the idea of preferable is not straightforward (since a “preferable” future may vary depending on who is asked), through collaborative and speculative prototyping, it becomes more possible to engage with these concepts and reframe conversations in the present. As Bergold and Thomas summarise, “The participatory research process enables co-researchers to step back cognitively from familiar routines, forms of interaction, and power relationships in order to fundamentally question and rethink established interpretations of situations and strategies” (2012, n.p.).

Through prototyping, participants in these workshops are better able to integrate their ideas within a socially-situated, preferred future. Prototypes are both manifestations of specific concepts and also instruments that help designers interact with and reflect upon aspects of potential futures (Dalsgaard 2017). Through prototyping multiple future scenarios, participants can dis-

cuss impacts and consequences of scenarios that have not happened yet, then reflect back to figure out what steps to take towards the preferred future(s).

#### *4.1 Prototyping preferable futures*

In the “Free to Be Design Thinking” workshop participants were asked to imagine a more inclusive future city and to model their ideas into a collaborative future vision. In the figure below (Figure 8), we see the police, young women passengers, and the public transport system being linked through a collaborative initiative called “Stand with Us”. Prototyping this scenario allowed participants to discuss what was a preferable and plausible future, then reflect on what needs to happen to achieve this.

#### *5. Dialogic influence of materials*

As participants move through these three modes of communication, there is a conversation between the concept being expressed, and the process of constructing the artefact. Physically constructing an idea requires a commitment to the concept as the participant tries to accurately represent the idea and its visceral, messy cloud of associated musings and assumptions. Simultaneously, the act of making influences the ways ideas are expressed as the affordances of the actual materials encourage or discourage certain representations, and the technical ability of the maker privileges certain aspects of the idea that can be feasibly represented. The materials and activities developed for these workshops seek to encourage this interplay between the two different modes of thinking and making, by providing materials that are easy to edit and adaptable to reflect the changing understanding and expression of the concept. These materials enable conceptually motivated construction and constructionally driven conceptualisation.

#### *5.1 Material mediation*

This material mediation is well researched and understood by designers, and integral to the process of learning through making. As described by industrial designer Jonathan Chapman, “far more than form giving skins, materials mediate between the physical and psychological worlds, cultivating meaning, expectation and prejudice” (2017, 193). Sometimes the mediation is intentional and fully realised in the moment, however, sometimes the material making acts as a serendipitous partner in the expression and refinement of ideas.





Figure 8



Figure 9

### *5.2 Influence of material mediation*

A group was prototyping the ideas they had related to ways of spreading knowledge. As they were modelling different communications for different audiences, they took advantage of the space by taping their models to a window and saying they want it to be seen by the outside world. They then arranged the objects in such a way as to reflect what was facing people involved in the organisation, compared to what was now external and literally facing the outside world (see Figure 9). As they discussed their idea, they mentioned that because they were making it on the window they started exploring notions of transparency and presentation. This theme was picked up by the next group, and became a minor theme throughout the discussions. In this example the physical materials and affordances being used to model the idea impacted the discussion, and informed the outcomes.

### *5.3 Why material mediation matters*

As ideas take form through materials, the materials themselves can influence the ideas, much like the language of the question can influence and frame the answer. Creating a physical prototype of an idea is like asking a question in a more abstract, amorphous way that allows the answer to be ambiguous and easily amended. This method of questioning accepts that there is not a right or wrong answer and prioritises the journey of thinking through the problem space over arriving at the proper conclusion. The suggested re-prioritisation, discussed throughout the examples in this article, allows for more discursive answering of the question which helps reframe the original question or problem, and allows for more synthesis of ideas as making expresses deeper insights. This type of answer starts to examine aspects of the human experience that are messy and harder to realise, and are exactly the ideas that can help inform innovative solutions that help take steps towards a preferred future.

## *6. Conclusion*

This article is not so much a critique of existing practices, nor a criticism of design thinking workshops. The problems that are addressed through these design thinking methods are comprised of intricate galaxies of complexity, the untangling and examination of which is too vital to be squished into key take-aways and flattened onto a post-it to talk about. These materially mediated workshops avoid the temptation to charge through parts of the problem that are murky and ambiguous in order to emerge at the end of the day with convincing-sounding solutions. This communication with self, with others, and with futures allow for a more holistic examination. Sometimes, this hands-on and experiential aspect of design thinking gets left out, at the risk

of generating “solutions” to issues that fail to challenge the norms in which they were created. The most viable idea is voted on by those present in the room or privileged enough to have a voice in the discussion. This results in important voices being excluded and ignored: voices of minorities, people with less political power, or limited vocabulary or knowledge of the problem.

However, as evidenced in the stories from process-focused, materially-mediated design thinking workshops, this mode of imaginative making creates tangible thought experiments that shed insights into what *could* be. Communication through artefacts allows for the re-framing of current modes of thought and challenges more traditional, linear approaches to problem-solving and knowledge creation. When facilitated in these design thinking workshops for social innovation, it allows for reflection and communication with one’s self, collaborative communication with others, and creative communication with possible futures. This expanded notion of conversation through use of materials can be more accessible as well as more imaginative, creating conversations that help us progress socially towards more inclusive and sustainable futures.

### References

- Akama Yoko, Cooper Roslyn, Vaughan Laurene, Viller Stephen, Simpson Matthew, Yuille Jeremy (2007), “Show and Tell: Accessing and Communicating Implicit Knowledge Through Artefacts”, *Artifact* 1, 3, 172-181, doi: 10.1080/17493460701800207.
- Bergold Jarg, Thomas Stefan (2012), “Participatory Research Methods: A Methodological Approach in Motion”, *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* 13, 1, <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs1201302>> (11/2017).
- Buchanan Richard (1992), “Wicked Problems in Design Thinking”, *Design Issues* 8, 2, 5-21.
- Chapman Jonathan (2017), *Routledge Handbook of Sustainable Product Design*, London-New York, Routledge.
- Cranton Patricia (1994), “Self-Directed and Transformative Instructional Development”, *Journal of Higher Education* 65, 6, 726-744, doi: 10.2307/2943826.
- Cross Nigel (1982), “Designerly Ways of Knowing”, *Design Studies* 3, 4, 221-227.
- Csikszentmihalyi Mihaly, Sawyer Keith (2014), “Creative Insight: The Social Dimension of a Solitary Moment”, in Idd., *The Systems Model of Creativity*, Dordrecht, Springer, 73-98.
- Dalsgaard Peter (2017), “Instruments of Inquiry: Understanding the Nature and Role of Tools in Design”, *International Journal of Design* 11, 1, 21-33, <<http://www.ijdesign.org/ojs/index.php/IJDesign/article/view/2275>> (11/2017).
- de Bono Edward (1994), *Parallel Thinking: From Socratic to de Bono Thinking*, London, Viking.
- Dunne Anthony, Raby Fiona, eds (2013), *Speculative Everything: Design, Fiction, and Social Dreaming*, Cambridge-London, MIT Press.
- Fuad-Luke Alastair (2009), *Design Activism: Beautiful Strangeness for a Sustainable World*, Abingdon-New York, Earthscan.

- Kaplan Jonas, Gimbel Sara, Harris Sam (2016), "Neural Correlates of Maintaining One's Political Beliefs in the Face of Counterevidence", *Scientific Reports* 6, <<https://www.nature.com/articles/srep39589>> (11/2017).
- Kimbell Lucy (2009), "Beyond Design Thinking: Design-as-Practice and Designs-in-Practice", paper presented at the CRESC 5th Annual Conference, Manchester, 1-4 September.
- Lloyd Peter (2004), "Paradox of the Average: Why Users Need Designers but Designers Don't Need Users", *Design Philosophy Papers* 2, 1, 43-57.
- Marheineke Marc, Velamuri Vivek K., Möslein K.M. (2016), "On The Importance Of Boundary Objects For Virtual Collaboration: A Review Of The Literature", *Technology Analysis & Strategic Management* 28, 9, 1108-1122, doi: 10.1080/09537325.2016.1181744.
- Mezirow Jack (1997), "Transformative Learning: Theory to Practice", *New Directions for Adult & Continuing Education* 1997, 74, 5-12, doi: 10.1002/acc.7401.
- Nonaka Ikujiro (1994), "A Dynamic Theory of Organizational Knowledge Creation", *Organization Science* 5, 1, 14-37, <<http://www.jstor.org/stable/2635068>> (11/2017).
- Sanders E.B.-N. (2002), "From User-centered To Participatory Design Approaches", in Jorge Frascara (ed), *Design and the Social Sciences: Making Connections*, London-New York, Taylor & Francis, 1-8.
- Sanders E.B.-N., Stappers P.J. (2013), *Convivial Toolbox: Generative Research for the Front End of Design*, Amsterdam, BIS Publishers.
- von Busch Otto (2017), "Hacking the Probe-Head: Manipulations for Social Sustainability", in Jonathan Chapman (ed.), *The Routledge Handbook of Sustainable Product Design*, London-New York, Routledge, 335-348.

# 'Queer Natures': Feminist Ecocriticism, Performativities, and Ellen van Neerven's "Water"

*Samuele Grassi*

Monash University Prato Centre – Università degli Studi di Firenze  
([<samuele.grassi@monash.edu>](mailto:samuele.grassi@monash.edu))

## *Abstract*

This paper brings together queer ecological thought, ecofeminism, and feminist ecocriticism to explore forms of embodied resistance against intersectional, complex oppressions of women, races, and lands. It looks at the award-winning Indigenous Australian writer Ellen van Neerven's short story, "Water" (from the 2014 collection, *Heat and Light*) to canvas an anti-essentialised queer feminist politics and ethics of care through which to shape utopian futures after sovereignty, after the West, after patriarchy, after whiteness.

Keywords: *ecocriticism, performativity, queer, van Neerven, "Water"*

It matters what thoughts think thoughts. It matters what knowledges know knowledges. It matters what relations relate relations. It matters what worlds world worlds. It matters what stories tell stories. (Haraway 2016, 35)

We should all have deep concerns about the present, and the future, and the traumas of the past. (van Neerven, in Sydney Writers' Festival 2017)

## *1. Introduction*

Over the last fifteen years, scholarship in queer studies has shifted its focus towards ecology applying its deconstructive tools to the category of the "human" and its relation to the "nonhuman", the "inhuman", the "other-than-human", or "beyond-the-human/posthuman". Taking an oppositional stance to (hetero- and homo-) normativity to develop theories and to shape practices of resistance

to neoliberalism and Western supremacy, the emerging field of queer ecology rethinks sexualities discourses alongside the heterosexualization of urban and suburban places, the exploitation of natural resources, and the nature/culture dualism. This paper takes further a set of reflections presented at a one-day meeting on ecotheology organised by Liberospirito<sup>1</sup> at Casa Cares, a meeting space and Waldensians centre for responsible, sustainable tourism immersed in the Tuscan countryside, which took place in 2016. The seminar gathered together a small group of scholars and practitioners whose interests stem biodiversity and intellectual property, animal liberation, ecocriticism, and feminism<sup>2</sup>. The analysis here is concerned with the connections of sexual freedom and environmental justice, and with the political import of feminist knowledges for contemporary queer theories and the struggle against patriarchy, compulsory heterosexuality, anthropocentrism, and colonialism. Specifically, it will be informed by ecofeminism and its attribution of value to the interrelatedness of all these aspects, which have been crucial to gain “the understanding that the many systems of oppression are mutually reinforcing” (Gaard 1997, 114). In her Introduction to a special issue on ecofeminism of the journal *DEP-Deportate, esuli, profughe* (Zambonati 2012), Bruna Bianchi sees ecofeminism as the only ethically viable position to apprehend the sedimented logic that binds oppression on the grounds of class, race, gender, sexuality, ability, and their interconnections, the exploitation of nonhuman, and of natural resources. The critique of the nature/culture dualism carried out in this essay is located within the work developed by the Italian women’s journal; it is stimulated by a distinct field of ecological critique that is still under-theorised in Italy – ecofeminism – yet whose history in Australia is at least as long as the publication of Val Plumwood’s *Feminism and the Mastery of Nature* (1993)<sup>3</sup>.

Taking their lead from this theoretical and activist field, the next two sections explore the workings of a queer ecology crossing practices of radical feminism(s) to nurture strategies for (un)learning, for thinking, and for acting *otherwise*. These are two fundamental concepts to rethink the notions of “utopia” and “performativity” that emphasise the contingent and uncanny nature of practices of resistance in theory as in praxis, with which I engage in

<sup>1</sup> For more information on the Italian Liberospirito laboratory and blog see their website: <<http://www.liberospirito.org>> (11/2017).

<sup>2</sup> The “Distruzione o cambiamento? Ecoteologia per il XXI secolo” seminar took place in Reggello (Firenze) on July 9 2016. My gratitude to co-organisers Federico Battistutta and Valerio Pignatta for their interest in my research. An earlier version of this paper in Italian can be accessed on the Liberospirito website, <<http://liberospirito.altervista.org>> (11/2017).

<sup>3</sup> As noted by Bianchi, the period from the late 1980s to the early 1990s marked a watershed for the development of this field. In particular, Karen Warren and Val Plumwood employed the term “ecofeminism” to refer to thought and action against the reticence of dominant dualistic conceptions of life and the world (Bianchi 2012, VI-VIII).



this paper. “[W]hat we imagine queer ecology to be emerges in tandem with what we hope it contributes to the world” (Azzarello, in Anderson *et al.* 2012, 84) – as such, queer ecology has profound implications in the theoretical and activist research field of ecofeminism in particular, and in ecological criticism in general. In the fourth and final section of the paper, I look at how this queer ecology can be seen at work in Ellen van Neerven’s short story, “Water” (2014a), from her award-winning collection, *Heat and Light*, which was published after she was awarded the David Unaipon Award as Unpublished Indigenous Writer at the 2013 Queensland Literary Awards.

Van Neerven is a Brisbane-based Indigenous Australian writer and editor with Mununjali and Dutch heritage<sup>4</sup>; she is currently commissioning editor for *The Lifted Brow* literary magazine, and has curated a series of events about sacrifice at the 2017 Sydney Writers’ Festival. She is also the author of a collection of poetry (*Comfort Food*, 2016) and editor of a digital anthology on Indigenous literature, titled *Writing Black* (van Nerveen 2014b). “Water” is set in a dystopian near-future, when Australia is a republic whose president, Tanya Sparkle is “determined to leave her legacy on native title” (van Neerven 2014a, 73): a new nation called “Australia2” is being built, entitling Aboriginal people to receive a piece of land provided they meet specific requirements (74). The protagonist, Kaden, is offered a job as Cultural Liaison Officer due to her mixed Indigenous background, and as the story unfolds she is confronted with key facts about the project, about her artist father and his family who grew up on the fictional Ki island – a place originally inhabited by Kaden’s ancestors, whose “spirits of thousands of years” (118) are embodied in the plantpeople she is supposed to liaise with to carry out the government’s “horribly misguided attempt at making reparations” (Dovey 2014). Kaden will have to facilitate the job for her company in letting the plantpeople flee a group of islands through administering a formula that makes them “more docile” (van Neerven 2014a, 93) – and that is ultimately going to be lethal (109). Raising questions about indigeneity and indigenous sovereignty, lesbianism and sexual (dis)identities, and recalcitrant nature/culture dualisms, “Water” will be the empirical case to canvas an anti-essentialised queer feminist politics and ethics of care that is telling of and timely for utopian futures after sovereignty, after the West, after patriarchy, after whiteness. This study is situated within a wider cross-disciplinary inquiry into theories, practices, and pedagogies of antinormativity aimed at new mappings of freedom, equality, social and ecological justice under neoliberalism, and the attendant legacies of colonialism and imperialism.

<sup>4</sup>See also Ceridwen Dovey (2014)’s interview with the author for van Nerveen’s biography; and Menzies-Pike (2015), for a discussion of van Neerven’s career as editor, also in relationship to her Indigenous background and her writing career.

## 2. *Queer “environments”*

Queer theories have brought about a change of paradigm in our understanding of subject formation, moving from their insistence on discursive, cultural, and social constructions of sexuality and gender through the handling of sexuality as lens through which to address intersectional forms of oppressions. Of specific interest here are two seemingly interrelated positions concerning the import of this change, one for a coalitional embodied politics of resistance arising from a collective sense of precarity and vulnerability, the other for an anti-authoritarian pedagogy and politics “beyond gender”. The first is taken from Judith Butler’s updated conceptualisation of the performativity of gender within the context of her current work on a theory of assembly. The notion of gender performativity has been influential to mobilise non-hegemonic practices within the context of normative regimes, which are produced as systems of power/knowledge and enforced through the operations of institutions (the family, the Church, the school, the State). As theorised by Judith Butler in the early 1990s, it has also provided the awareness that sites of domination are where alternative possibilities for re-signification and agency can potentially be opened:

The political aspiration of this analysis, perhaps its normative aim, is to let the lives of gender and sexual minorities become more possible and more liveable, for bodies that are gender nonconforming as well as those that conform too well (and at a high cost) to be able to breathe and move more freely in private and public spaces, as well as those zones that cross and confound those two. (2015, 32-33)

The second reflection informs Lucy Nicholas’ recent elaboration of a “queer post-gender ethics” premised on the belief that it is possible, indeed desirable to envision a gender-neutral existence. This implies a kind of anarchistic refusal of the ruse of the normative in all spheres of life, where queer becomes the name we give to “a position or an impulse for critique [...] rather than an identity or positive theory *of* something” (2014, 7). These observations about performativity and gender stress a common radical impulse to critique dualistic frameworks like those that have sanctioned the oppressions of women, races, and lands which are the focus of this paper. Read through the lens of the primordial separation between nature and culture, queerness as impulse to critique makes what is (thought as) natural, or given the product of a (dominant) culture dictating material and discursive realizations of nature.

Although queer ecology started to appear more recently as a term used in the literature, Greta Gaard’s essay, “Towards a Queer Ecofeminism” seems to have anticipated many of its concerns about sexual freedom and the shaping of visions of social alongside ecological justice while questioning interrelated forms of oppression. The institutionalisation of Christianity in Europe has legitimated the typically Western fear of the erotic, and a white masculine



heterosexual rationality has been mobilised to provide, in Gaard's words, "the rhetorical justification for genocide and colonialism" (1997, 128). The history of Eurocentric imperialism can thus be (re)narrated as the story "of compulsory heterosexuality whereby the queer erotic of non-westernized peoples, their culture, and their land, is subdued into the missionary position – with the conqueror 'on top'" (131). Gaard's claims to free eroticism/the erotic from the constraints of patriarchy and the Church consider all human beings "as equal participants *in culture and in nature*" (127, emphasis added). Indeed, queer ecology reveals that the nature/culture dichotomy is an artificial technology put to work historically to justify the required labour needed to sustain complex oppressions of class, race, gender, sexuality, and able-bodiedness through which the codes of the "natural" circulate.

It is crucial to recall here Donna Haraway's work since the late 1980s, where we have learned about the necessary task of acquiring the ability to see that all knowledge is generated through technologically and scientifically produced theories, bodies, institutions, and worlds according to specific materialisations of gender, class, and race. Haraway's feminist situated perspective, or strategic positioning has much to share with Gaard's and other ecofeminists' works; her "modest witness" provides a location for resistance enacted through being able to see *differently*, to make connections with others while producing knowledges that can only be partial, non-foundational<sup>5</sup>. Through its denial of anthropocentrism, this non-objective awareness is profoundly non-hegemonic, making space for embodiment – how we live, think, and feel in space and time – as the site of transformation and change<sup>6</sup>. This is aligned with the educational project envisaged by queer pedagogies, referring to teaching and learning practices where dissent and disagreement are mobilised strategically to refuse the injunction to erase differences from view. In its portrayal of encounters crossing dualistic notions of sexuality, gender, race, and human-ness, van Neerven's short-story lends itself as a powerful call to engage with, as opposed to merely acknowledging difference, thus shaping unforeseen pedagogies for living with and loving others. Deborah Britzman's conceptualisation of difference seems apt here; accordingly, normativity is reduced to a structuring order of thought effacing otherness because its very existence is premised on this production, which always entails a denial of what the normative sets itself against (1995, 157). An implicit assumption in this paper is that this awareness should enliven our desire to refuse the barriers

<sup>5</sup> See also Braidotti (2017, 65) for a recent reading of Haraway's powerful figuration.

<sup>6</sup> This understanding of embodiment is taken from Kay Inckle's challenging reflections on developing transformative pedagogies through embodying diversity (in her case, a disability). As she writes: "Embodiment exceeds dualism; it incorporates the material (body), intangible (soul/psyche/intuition) and non-rational (emotional) and enables diversity beyond oppositional, identity-based dualisms" (2012, 165).

that are strengthened in our name, as environments are destroyed and the dualisms that have subjugated nature to culture, the other to the same are still taken for granted, immobile, unquestionable. A related assumption is that ecological justice also involves nurturing autonomy (Heckert 2010, 32) as we explore possibilities to think, to teach, to love, and to live differently; to engage differences in order to be able to see the difference this makes.

Recent scholarship in queer studies has been concerned with environmental justice in the attempt to reveal the correlations between normative heterosexuality and the organisation of public space; among others, through contrasting dominant efforts to safeguard forms of sociality premised on nature/the natural, as well as its production and reproduction. This body of work has contributed to the debate about the matrix of the White, affluent, nuclear (heterosexual or homosexual) family as space of policing and docility reaching into public life, for instance, by shedding light on “environments [that] have become overdetermined as the *province* of heterosexual masculinity” (Evans 2005, 27). A first theoretical effort to address these convergences is found in Catriona Mortimer-Sandilands and Bruce Erickson’s edited collection, *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics, Desire* where the authors shift the focus of ecological thought towards “the ways in which sexual relations organize and influence both the material world of nature and our perceptions, experiences, and constitutions of that world” (2010, 5). How we understand materiality is cogent for the kind of social and ecological justice proposed by queer ecology, ecofeminism, and feminist studies more broadly; this is the subject of the next section.

The above discussion of the nature/culture dichotomy has referred to queerness and ecology as the referents of knowledge(s), bodies, and ways of life exceeding the dictates of natural(ized) heterosexuality and (hetero)sexism (Morris, in Anderson *et al.* 2012, 90) ultimately aiming to dismantle hierarchies of power and to elaborate strategies of dissent. Seen as constellation of practices that resist and invalidate the order of “what is”, or as “acts that cast care as an overt gesture of refusal” (Stephens, in Anderson *et al.* 2012, 101) this understanding of queerness bears several affinities with the kind of ethics advanced within contemporary anti-authoritarian thought (see, among others, Heckert, Cleminson, eds 2011; Daring *et al.*, eds 2013). It works in support of the belief that a path to freedom and autonomy involves distancing oneself from the discourses, practices, and subjectivities of institutions, including the State. It also works as method by offering a tactical perspective that is not exclusive to sexuality and through which to build powerful alliances that short-circuits normativity and its allies; it becomes an everyday act of exposing the links between (bodily) experience and capitalist (white, hetero-patriarchal) accumulation. These same concerns have been employed to look at how reproduction takes place outside the realm of human beings. This move has gained the important awareness that the category of sexual orientation does not exhaust the sexualities spectrum found in organic living matter. A case in

point is Myra Hird's prefigurative "naturally queer" existence (2004, 85-89) to try to account for the seemingly endless variety in sexual behaviour as she concentrated her analysis on bacteria and other organisms; or, Bruce Bagemihl (1999)'s definition of the "exuberant" anti-normative sexual behaviour that can be observed with regard to several animal species<sup>7</sup>.

So far, this paper has charted a situated map of the convergences between queer/gender studies and ecocriticism prompted by a yearning for practices of reading, seeing, and thinking *differently*. The work developed in the field of intercultural feminisms is especially instructive to hint at a broader pedagogical project addressing, among others, recalcitrant colonialist and neo-imperial practices that are distinctive of neoliberal rationality, which van Neerven's short story at the end of the paper typifies. It is apt to ask the same question as Giovanna Covi does on the desire for social, and implicitly, ecological justice in the context of a cross-national feminist pedagogy of difference: "What happens when we try to think about a healthy world?" This question is inspired by Haraway's concept of "natureculture", in which constructivist and essentialist views about gender and being co-exist and resist as we participate in critical teaching practices requiring awareness that biological constructs are made through hegemonic cultural ones (Covi 2008, 61-62). Covi's question cogently opens a discourse in support of our belief that another world is possible; for women, this belief has animated peaceful protest movements of women's peace camps, which in turn have influenced the alter-globalization<sup>8</sup> mobilisation from Seattle (1999) and onwards (Bianchi 2012)<sup>9</sup>. A critical feminist pedagogy of interculturality helps us understand this utopian longing for another liveable world as we strive to negotiate the conditions enabling, as Liana Borghi puts it, "discourses *otherwise*, that do not aspire to overthrow directly the regime of repression and prohibition which constitutes social norms, but to seek alternative speaking positions" (2008, 100). Perhaps, this is how we would be able to improve our ability to be and to remain accountable towards a shared vulnerability that sanctions our constitutive being together with what is "not-us", other-from-us.

### 3. *Performativity/Performativities*

Recently, a significant ontological shift has occurred within contemporary feminist studies under the rubric of "new materialism", where the notion

<sup>7</sup> Further developments in this field can be found in the militant queer antispecist perspectives of Rasmus Rahbek Simonsen's *Queer Vegan Manifesto* (2012).

<sup>8</sup> I am following Jamie Heckert here, who chooses "*alterglobalisation*" as opposed to the more conventional "anti-globalisation" as a way to insist that "another world is possible" (2010, 30).

<sup>9</sup> See Bianchi's "Introduzione. Ecofemminismo: il pensiero, i dibattiti, le prospettive" in *DEP* (2012, I-XXVI) for a transnational genealogy of women's activism against environmental destruction.

of “worlding” – namely, being in and of the world – is appropriate for the philosophical and literary terrain charted here<sup>10</sup>. Succinctly put, the turn to matter as active/dynamic materiality contradicts established assumptions about matter as inert, or passive which new feminist materialist theorists disallow. The corollary of this shift is that difference is viewed as the unavoidable inter-relationality of discursive (or, cultural) and material practices, with significant implications for gender and sexuality discourses; for, in their refusal of nature/culture dualisms, new materialist approaches “tend to eschew the choice between essentialism (i.e. appealing to innate characteristics as in notions of biological sex) or social constructionism (which can play or bracket off biology as with notions of gender), choosing instead to consider the reality of how bodies develop” (Nicholas 2014, 9)<sup>11</sup>. In what follows, the connections of queer theories and the discourse on nature in two works by Karen Barad and by Timothy Morton are discussed as attempts towards a radical understanding of ecological justice.

For Barad, the vitality of matter is trenchantly described by the notion of “entanglement” to replace the distinctions that separate human and non-human beings, subjects-as-agents and objects, entities and concepts. The consistency of the nature/culture dualism is particularly undermined by her use of “nature’s queer performativity” (from her essay that bears its title) to describe the constitutive *intra-action(s)* between animate and inanimate worlds and beings. At the same time, the idea of nature as inherently performative allows to transcend conventional understandings of relationality, whereby autonomous entities are formed before they enter into relations: “intra-actions” thus teach us about the origin of the material-discursive practices that have brought about the splits of subject and object, self and other, culture and nature in every domain of life. New trajectories of (environmental and social) justice would then have to take into consideration “the materializing effects of boundary-making practices by which the ‘human’ and the ‘non-human’ are differentially constituted” (2011, 124)<sup>12</sup>. In van Neerven’s short story, Kaden finds herself attracted to a part human, part plant non-gendered being; she is struggling to come to terms with the practices of separation she has internalised, while Larapinta and the plantpeople are facing extinction at the hands of the company that has employed Kaden. Seeing her and her

<sup>10</sup> See Barad 2007; Alaimo, Hekman (eds) 2008; Coole Diana, Frost (eds) 2010; and van der Tuin, Dolphijn (eds) 2012 for a comprehensive introduction to new materialism(s) and its concerns.

<sup>11</sup> New materialist approaches are usually seen in opposition to the importance attributed to discursive and cultural practices, as is the case for queer theories. This opposition can aptly be summarised as the belief in “the vivacity denied by social constructivist theories that posit all social processes and, indeed reality itself, as socially and ideologically constituted” (Barrett 2012, 3).

<sup>12</sup> Braidotti (2017) advances a specific “radical materialist” position that enriches and complements the version of new materialism that is being referred to here.

people she is “struck both by how startlingly human-like they are, and how alarmingly unhuman they are. Green, like something you would see in a comic strip, but they are real” (2014a, 78). Later on into their relationship, Kaden is ready to stand with her own people to stop a government-sanctioned plan of conquest; but it is now Larapinta that catalyses Kaden’s self-questioning: “‘I’m not human,’ Larapinta reminds me. ‘You never used to let me forget it’” (119). Kaden’s hesitancy is a powerful and provocative reminder of the work required to (un)learn the dualisms we have incorporated within ourselves, perhaps inadvertently as in this case; their underlying logic returns as a reminder of the enduring workings of normativity.

That the impulse for justice should rely on our relinquishing of the idea that nature is “out there” instead of being integral to our very being is also at the core of Morton’s ecological thought, and his essay on “Queer Ecology” supports the belief in being as togetherness. For Morton, the key tenet of queer theories that gender is inscribed on bodies through repetition-sedimentation of norms in a constricting discursive/cultural field proves that it can no longer be seen as quality, or something that one can have; for gender can only exist by instantiating a prior dichotomy, where the very existence of one term implies the other’s abjection. The same occurs in nature, where all life forms are living and reproducing themselves in excess of dichotomies, so that “[n]othing exists independently, and nothing comes from nothing” (2012, 275)<sup>13</sup>. Morton contends that we face an ontological problem with regard to the boundary-making practices we deploy, and it is only by acknowledging the principle of ecological interdependence that we would be able to grasp fully the reality of difference, which is that of unlimited proliferation of differences (277). As can be inferred from Barad’s and Morton’s positions on nature/culture, the multiplication of discursive positionings from where to theorise differences and their different materialisations undermines the inside/outside dualisms, including those at stake in theory, resistance, and politics. What are the implications of this discussion for those of us moved by a desire for a sustainable world that prompts our capacity for accountability, and our investment in a pedagogical project aimed both at critiquing the normativity of power and the power of normativity?

At present, the idea of the performativity of nature also manifested in/as one’s love of a free world is obstructed by the undoing of freedom and of democracy under neoliberalism, which increasingly needs “technically skilled human capital, not educated participants in public life and common rule” (Brown 2015, 177). Here the concern is with mortgaging a perpetually deferred reward in the future in return for self-inflicted precariousness

<sup>13</sup>In her recent book, Haraway borrows Lynn Margulis’ term “sympoiesis” to articulate a politics of being that closely resembles Morton’s quote. “*Sympoiesis* is a simple word: it means ‘making-with.’ Nothing makes itself; nothing is really autopoietic or self-organizing” (2016, 58).

and suffering that neoliberalism imposes<sup>14</sup>. Wendy Brown cogently sees this logic of sacrifice at work in the replacement of democracy with governance, “the consensus model of conduct integrating everyone and everything into a given project with given ends” (211). As a regime of power that thrives on the belief of government “in the name of our own freedom (we are expected to be free, self-reliant rational choosers)” (Newman 2016, 23) neoliberalism naturalizes the presumption that freedom is being free from the constraint of being-with-others, and that it is entirely legitimate to crave for more of this freedom. Conversely, and as we take a stand towards the conditions of our shared vulnerability and the unavoidable relationships with others, what role are we willing to take while confronting the unequal distribution of privilege and of risks across the world, across species? Ultimately, the questions posed in these paragraphs speak to the necessary task of building critical pedagogies that address our implication within the processes of separation dividing us from others/otherness outlined previously. It is with the intent of leaving these questions open that I turn to van Neerven’s speculative fictional landscapes.

#### 4. *Utopia/Dystopia*

As a kind of “militant literature” focusing on the relationship between textuality and the environment (Salvadori 2015, 11) ecocriticism has proved a valuable tool for feminist interventions aiming both to interrogate its masculinist bias and to relocate its roots outside the realm of the *man*-made (see in particular, Gaard, Opperman and Estok 2013). A feminist ecocritical standpoint assumes that the given understandings of text, biology, matter, discourse, femininity and masculinity are untenable to articulate contemporary experience (3). Ecofeminist literary criticism lies at the intersection of the desire for a healthy world (expressed as rejection of the human/non-human dualism), the idea of a collective vulnerability that is constitutive of humans’ location in the world and of their relationships with others (and with other beings), and non-violence. From this point of view, it is a form of consciousness-raising amidst the enduring exploitation of nature being put at the service of a self-justifying culture of individualised and corporate accumulation – of capital, bodies, resources, lands. In Australia, which provides the setting for the empirical case examined here, Salleh Ariel’s *Ecofeminism as Politics: nature, Marx and the postmodern* (1997) is still considered a key text in ecofeminist literary criticism (Alloun 2015)<sup>15</sup>, and the leading “Australian Feminist Studies”

<sup>14</sup>The present conditions of precarity and vulnerability, addressed within the context of the shaping of collective forms of resistance are described in Butler (2015).

<sup>15</sup>Alloun Esther’s essay, provides an excellent, though brief historical overview of ecofeminist criticism in Australia.

journal often features interdisciplinary contributions in this field. Of particular interest for a perspective that frames the nature/culture dualism within the reality of women's bodies seen as exploitable "resources" to meet the economic demands of (a culture of) progress is the work of Australian researchers on transnational feminisms Melinda Cooper and Catherine Waldby (2014)<sup>16</sup>.

Van Neerven's *Heat and Light* expands on the meaning of Australian-ness and Indigeneity, also through exploring what queer and lesbian experiences may bring to these very categories, as explained later on. Part of this process involves a strategic use of language and the ensuing (mis)recognitions. This is shown, for instance, by one of the conversations Larapinta and Kaden have, during which they discuss sexual orientation(s):

'And your sexual identity?' She is really in the mood for grilling me.  
'Queer, I guess.' I say. 'I know it's an old-fashioned word...'  
'That is fine. I do not know the common usage of words. They are bricks, aren't they?'  
'Some words are loaded,' I continue. 'Will *always be loaded*.'  
'I must return to my reading,' she says. (2014a, 95; my emphasis)

In what follows, I look at Kaden's own journey within the short story, "Water" – touching on her desire for social and environmental justice, her lesbianism, and her own family, especially on her Aboriginal father's side –, across which she acquires a "militant consciousness" whose seeds are to be traced in her singular relationship with these aspects. My reading of some key elements in van Neerven's work will then be weaved through ongoing concerns with equality, freedom, social and environmental justice, and the defence of indigenous rights to sovereignty alongside our positioning in relation to them.

Ethical responsibility and accountability may involve adjusting laboriously the practises used to name difference(s) while eschewing the burdens of fetishisation entailed in the process. In this case, Kaden's encounter with the plantpeople at first creates tension and uneasiness (75); their marked body (they have "green human-like heads", and are "a very intelligent species", 76) and habits (like, "walk[ing] through water", 89) at times unsettle her, in spite of herself. The ensuing tensions are more evident in the intimacy of her relationship with Larapinta – she has "wild frondlike hair across her face,

<sup>16</sup>Witnessing the contemporary collapse of the confines between production and reproduction, in their book, *Clinical Labor* Cooper and Waldby discuss "bio-economy" as structuring form of consumption for global transnational markets. The capitalisation of women's bodies at work in the trade of oocytes, surrogate motherhood, assisted reproduction, and regenerative medicine are the case studies the authors employ to illustrate the emergence of "clinical labour". Cooper and Waldby document the ways neoliberalism thrives on reproduction and the reproductive labour of women turning it into yet another source of production/consumption, while at the same time confirming the persistence of classed inequalities and imperial and colonial narratives.



bleached pale pink in parts”, “a face that’s like me and you. With space for two small eyes and a hint of a mouth”, “the body [...] shaped like a post, covered in prickles except for the hands” (78), “an awkward tangle of roots and limbs and when she walks she cracks like an old stair railing” (87). Kaden’s lesbianism and Aboriginal background have taught her that words can be powerful instruments of violence and subjugation, as in the previous exchange, and that the dominant gaze functions within a binary framework that provides legitimation to its colonising practices. This is what happens, for instance, during a conversation she has with her boss Milligan: unable to conceive of sexuality and gender in terms other than dichotomous ones, he sees Kaden’s sexual attraction for Larapinta as an infringement of the boundaries of the “natural” and as naive fascination for the “unnatural” (97). This is in tension with Kaden’s progressive self-questioning about the meaning of the “human”, about the place of its other, and about the relation of the human and the other-than-human: through reiterated questions – “Am I blind not to notice much difference?” (78); “To understand, I give myself the first question. What is a plant? A plant is a living organism”; “The second question is harder. It is. What is a human?” (96-97) – addressed as much to herself as to us, Kaden’s interpellation seems to work on two interrelated levels. Firstly, it functions to remind us that the possibility of existence of an outside to dualistic binary thinking/living is inherently threatening for the rationality of power of white, male, heteronormative sexuality; non-hegemonic knowledges are thus erased, the more so with regard to their complexities and different locations. Secondly, Kaden’s interpellation works to insist on science fiction literatures as practices of world-making, of positing practices of knowing *otherwise*. Haraway’s insight is apt here, so as to remember that at stake in science fiction narratives is both “storytelling and fact telling; it [Science Fiction] is the patterning of possible worlds and possible times, material-semiotic worlds, gone, here, and yet to come” (2016, 31). In “Water”, this patterning, or map-making involves Kaden’s realisation that “intimacy with strangers” (in this case, with other beings) can act as disseminator of personal and collective change, so that alternative stories can be (re)told and *equal* futures be lived: “In the dark of the room, her shadow enclosed into mine, she could be anything” (van Neerven 2014a, 103) – where “anything” challenges us into a more loving freedom/more freedom to love.

A feminist ecocritical perspective is useful to look at the disruption of gendered norms as it is performed in the short story. Through Kaden’s eyes, we learn that for the plantpeople gender is a fiction belonging specifically to humans: she finds out that “the females and the males are identical. She has no breasts. I understand they are ungendered; see, their gender is not predetermined and is only communicated” (78). This deviation from the norms sanctioning bodily appearance and codification is replaced with the



perception that a sense of collectivity and togetherness is embodied in the very social fabric of the plantpeople: "They are a community with no hierarchy of age or gender. They stand in a row, long and thin figures. They make the sky seem pale and *the individual seem insignificant*" (88; emphasis added). In this passage and elsewhere in van Neerven's collection, representations of non-normative sexual and gender identities are meant to "expand perhaps a perception of what it means to be Aboriginal Australian", as she has admitted in interview, then to contribute to make the "young, female, urban, queer" integral part of today's understanding of indigeneity (in Menzies-Pike 2015, n.p.). Taking its lead from van Neerven's point(s) here, my concluding remarks address the issue of our positioning towards a pedagogy of difference that takes into consideration issues of responsibility, indigenous sovereignty, and the category of indigeneity as it has been dealt with by recent literature in this and other related fields.

Van Neerven is not alone in attributing reluctantly the status of a category to Indigenous writing (in Menzies-Pike 2015), and in particular, the discussion here brings us close to the rapport between Native American and Indigenous Studies and Settler Colonial Studies as it has been addressed in a recent essay by Josette Kēhaulani Kauanui (2016). Expanding on Patrick Wolfe's understanding of settler colonialism as "structure, not an event", namely, that one of the greatest threats for the survival of our awareness of colonialism is that we give way to the "myth that indigenous peoples ended when colonialism ended" (n.p.), Kauanui contends that settler colonialism actually holds on to indigeneity in order to be able to accomplish its mandate, while existing in radical opposition to it:

In terms of both cultural and political struggles, one of the tenets of any claim to indigeneity is that indigenous sovereignty – framed as a responsibility more often than a right – is derived from original occupancy, or at least prior occupancy. Like race, indigeneity is a socially constructed category rather than one based on the notion of immutable biological characteristics. (*Ibidem*)

Kauanui's questioning of the foundations of indigeneity as category to address recalcitrant practices of imperialism in the present is illuminating for our purposes. Used as method, it can lead us to see in van Neerven's strategic use of the term "Indigenous" to describe the subjective and political content of a literary work a warning against potentially closed-off opportunities, and opening "only [to] a certain amount of space or number of positions for Indigenous writers" (in Menzies-Pike 2015, n.p.).

As shown in the first part of the paper, the Western logic of a white heteropatriarchal system and its materialisations has worked historically to foreclose making space for women to liberate the erotic. In "Water", Kaden's mobilisation of the erotic is articulated from the situated perspective of an

aboriginal coalitional politics of alliance, breaking through with the power of the planned attack at the very end of the story, whose outcome can only be imagined, as in felt. This time, Kaden is working for the plantpeople, and through them, for her own family, for her ancestors – we are led to believe – for the cross-generational and trans-national collectivities constituted by traditional owners of lands, alive or ghosts/spirits (Haraway 2016, 138):

They move in formations, in shapes similar to the last letter of the alphabet. Larapinta is one of them. There must be thousands. I step onto the ferry and stand next to my uncle. The water is rising around us and I can feel the force in the leaping waves and what we're about to do. (van Neerven 2014a, 122-123)

This suspended revolutionary act can be read as incitement to relinquish a neoliberal conception of responsibility as individual self-sufficiency, and instead to embrace a form of “response-ability”, or “capacity to respond” (Haraway 2016, 28, 78)<sup>17</sup>.

The opening of “Water” introduces us to a vivid image of economic exploitation of natural resources that also speaks to colonial and imperial histories; as Kaden stares at the landscape from on board the ferry taking her to the company’s headquarters on Russell Island, off the actual Brisbane coast, “the buildings, the smoke from the industry tankers” (van Neerven 2014a, 70) weaken her expectations about uncontaminated nature. Our desire for ecological justice should take into account first and foremost what the late Val Plumwood (2008) defined as the “shadow places” living and being exploited so that other places become part of an ecologically-minded attachment to “dwelling”. The existence of this dualism is telling of the impossibility to heal the damages of the past unless we consciously built this repair as ongoing process of questioning and imagining of unforeseen survival strategies; and that, as we do so, we never let go of the one question, namely, “what are we willing to do to survive and help others to survive?” (van Neerven, in Sydney Writers’ Festival).

### *Acknowledgment*

My gratitude goes to Ellen van Neerven for her kind and keen interest in my work; to Helen Fletcher-Kennedy, Jason Brailey, and Aileen Moreton-Robinson, who in various capacities all provided generous advice on the themes dealt with in this essay.

<sup>17</sup> “Response-ability is about both absence and presence, killing and nurturing, living and dying – and remembering who lives and who dies and how in the string figures of natural-cultural history” (Haraway 2016, 28).

## References

- Alaimo Stacy, Hekman Susan, eds (2008), *Material Feminisms*, Bloomington-Indianapolis, Indiana UP.
- Alloun Esther (2015), "Ecofeminism and animal advocacy in Australia: Productive Encounters for an Integrative Ethics and Politics", *Animal Studies Journal* 4, 1, 148-173.
- Anderson J.E., Azzarello Robert, Brown Gavin, Hogan Katie, Ingram G.B., Morris M.J., Stephens Joshua (2012), "Queer Ecology: A Roundtable Discussion", hosted by Jamie Heckert, *European Journal of Ecopsychology* 3, 82-103.
- Bagemihl Bruce (1999), *Biological Exuberance: Animal Homosexuality and Natural Diversity*, New York, St. Martin's Press.
- Barad Karen (2007), *Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning*, Durham, Duke UP.
- (2011), "Nature's Queer Performativity", *Qui parle: Critical Humanities and Social Sciences* 19, 2, 121-158.
- Barrett Estelle (2012), "Introduction: Toward a 'New Materialism' Through the Arts", in Estelle Barrett, Barbara Bolt (eds), *Carnal Knowledge: Towards a 'New Materialism' through the Arts*, London-New York, I.B. Tauris, 1-13.
- Bianchi Bruna (2012), "Ecofeminism: The Ideas, the Debates, the Prospects", *DEP Deportate, Esuli e Profughe* 20, <[http://www.unive.it/media/allegato/dep/n20-2012/Dep\\_20\\_2012cr.pdf](http://www.unive.it/media/allegato/dep/n20-2012/Dep_20_2012cr.pdf)> (11/2017).
- Borghi Liana (2008), "Queering Interculturality", in Joan Anim-Addo, Giovanna Covi, Mina Karavanta (eds), *Interculturality and Gender*, London, Mango, 95-114.
- Braidotti Rosi (2017), *Per una politica affermativa. Itinerari etici*, trad. it. e cura di Angela Balzano, Milano, Mimesis.
- Britzman Deborah (1995), "Is there a Queer Pedagogy? Or, Stop Reading Straight" *Educational Theory* 45, 2, 151-165, doi: 10.1111/j.1741-5446.1995.00151.x.
- Brown Wendy (2015), *Undoing the Demos: Neoliberalism's Stealth Revolution*, New York, Zone Books.
- Butler Judith (2015), *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard UP.
- Coole Diana, Frost Samantha, eds (2010), *New Materialisms: Ontology, Agency, and Politics*, Durham, Duke UP.
- Cooper Melinda, Waldby Catherine (2014), *Clinical Labor: Tissue Donors and Research Subjects in the Global Bioeconomy*, Durham, Duke UP.
- Covi Giovanna (2009), "Intercultural Conversational Methodology: Teaching Gendered Racisms from Colonialism to Globalization", in Joan Anim-Addo, Giovanna Covi, Mina Karavanta (eds), *Interculturality and Gender*, London, Mango, 23-65.
- Daring, C.B., Rogue Jen, Shannon Deric, Volcano Abbey, eds (2013), *Queering Anarchism: Addressing and Undressing Power and Desire*, Oakland-Edinburgh, AK Press.
- Dovey Ceridwen (2014), "Ceridwen Dovey interviews Ellen van Neerven", *Readings* 3 September, <<https://www.readings.com.au/news/ceridwen-dovey-interviews-ellen-van-neerven>> (11/2017).
- Evans Mei Mei (2005), "Queer(y)ing 'Nature'", *Interdisciplinary Literary Studies* 7, 1, 27-35.
- Gaard Greta (1997), "Toward a Queer Ecofeminism", *Hypathia* 12, 1, 114-137, doi : 10.1111/j.1527-2001.1997.tb00174.x.

- Gaard Greta, Opperman Serpil, Estok Simon (2013), "Introduction", in Idd. (eds), *International Perspectives in Feminist Ecocriticism*, London, Routledge, 1-18.
- Haraway D.J. (2016), *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke UP.
- Heckert Jamie (2010), "Anarchist Roots & Routes", *European Journal of Ecopsychology* 1, 19-36.
- Heckert Jamie, Cleminson Richard, eds (2011), *Anarchism & Sexuality: Ethics, Relationships and Power*, London, Routledge.
- Hird M.J. (2004), "Naturally Queer", *Feminist Theory* 5, 1, 85-89, doi: 10.1177/1464700104040817.
- Inckle Kay (2012), "Embodying Diversity: Pedagogies of Transformation", in Yvette Taylor (ed.), *Educational Diversity: The Subject of Difference and Different Subjects*, Basingstoke, Palgrave, 159-179.
- Kauanui J. Kēhaulani (2016), "'A Structure, Not an Event': Settler Colonialism and Enduring Indigeneity", *Lateral* 5, 1, doi: 10.25158/L5.1.7.
- Menzies-Pike Catriona (2015), "Writing, Editing: An Interview with Ellen van Neerven", *Sidney Review of Books*, 23 October, <<http://sydneyreviewofbooks.com/writing-editing-an-interview-with-ellen-van-neerven>> (11/2017).
- Mortimer-Sandilands Catriona, Erickson Bruce (2010), "Introduction: A Genealogy of Queer Ecologies", in Idd. (eds), *Queer Ecologies: Sex, Nature, Politics and Desire*, Bloomington, IN, Indiana UP, 1-48.
- Morton Timothy (2012), "Guest Column: Queer Ecology", *PMLA* 125, 2, 273-282.
- Newman Saul (2016), *Postanarchism*, London, Polity.
- Nicholas Lucy (2014), *Queer Post-Gender Ethics: The Shape of Selves to Come*, Basingstoke, Palgrave.
- Plumwood Val (1993), *Feminism and the Mastery of Nature*, London, Routledge.
- (2008), "Shadow Places and the Politics of Dwelling", *Australian Humanities Review* 44, <<http://www.australianhumanitiesreview.org/archive/Issue-March-2008/plumwood.html>> (11/2017).
- Salleh Ariel (1997), *Ecofeminism as Politics: nature, Marx and the postmodern*, New York, Zed Books.
- Salvadori Diego (2015), "Ecocritica: scrivere e pensare la biosfera", *Antologia Vieusseux* XX, 60, 111-120.
- Simonsen Rasmus Rahbek (2012), "A Queer Vegan Manifesto", *Journal for Critical Animal Studies* 10, 3, 51-81.
- Sydney Writers' Festival (2017), "Meet the Curator: Ellen van Neerven", 10 April, <<https://www.swf.org.au/stories/meet-the-curator-ellen-van-neerven>> (06/2017).
- van der Tuin, Iris, Dolphijn Rick, eds (2012), *New Materialism: Interviews & Cartographies*, Utrecht, Open Humanities Press.
- van Neerven Ellen (2014a), "Water", in Ead., *Heat and Light*, University of Queensland Press, 67-123
- ed. (2014b), *Writing Black: New Indigenous Writing from Australia*, If:book Australia, <<https://itunes.apple.com/au/book/writing-black/id882996692?mt=11>> (11/2017).
- (2016), *Comfort Food*, Brisbane, University of Queensland Press.
- Zabonati Annalisa, ed. (2012), "Ecofemminismo/Ecofeminism", special issue of *DEP-Deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile* 20, <[http://www.unive.it/media/allegato/dep/n20-2012/Dep\\_20\\_2012cr.pdf](http://www.unive.it/media/allegato/dep/n20-2012/Dep_20_2012cr.pdf)> (11/2017).

## Simon West's *The Ladder*: Space and Its Historical Dimension in Italy and in Australia

Roberta Trape

University of Melbourne (<[rtrape@unimelb.edu.au](mailto:rtrape@unimelb.edu.au)>)

### *Abstract*

Simon West's collection of poems *The Ladder* (2015), with its multilayered places, mirrors West's travel to Italy from Australia, his journeying into the Italian past and at the same time his ties with his own country. The focus of the essay is the historical dimension of space in West's poems. The images of Italian and Australian places, both landscapes and cityscapes, evoke forms through which Italian and Australian nature and culture declare their presence through multiple layers of time. The poems deal with the relationship between past and space, the movement between past and present, and between the physical and the metaphysical. In the evocations of such crossings Australia and Italy meet in an in-between space that the reader is invited to share.

Keywords: *Australian poetry, historical dimension of space, in betweenness, Italy and Australia*

### *1. Simon West and the Australian Travel to Italy*

For centuries Italy has been a fabled, greatly anticipated destination for pilgrims and travellers of every kind. In the nineteenth century, affluent travellers from Australia added to the flow of visitors that for centuries had journeyed to Italy. We have already offered a periodisation of Australian travel to Italy which, after the three by now widely-recognised phases, envisaged the emergence of a fourth one (Trape 2011, 1-17; 165-169).

In the first phase, ending by the 1890s, Britain was the longed-for goal of the trip and the continental tour was a popular addition; in the second phase, lasting from the 1890s up to the 1950s, the number of Australians going "overseas" increased, due to the rapid demographic and economic growth of Australia and the rise of a prosperous middle class. At the beginning of the 1950s, a new stage began in Australian travel to Italy, characterised by a consistent increase in the number of travellers; among them was a notable number of writers, painters and intellectuals, who were rejecting and fleeing from an

overwhelmingly Anglophile and conservative Australia<sup>1</sup>. Their Italianate works “project traditional British images of Italy as well as images that correspond to the new awareness of Australia’s European cultural roots in the nineteen-fifties, as expressed in A.D. Hope’s ‘A Letter from Rome’” (Bader 1992, 277):

The source is Italy, and hers is Rome  
 The *fons* and *origo* of Western man;  
 [...] Here the great venture of the heart began.  
 Here simply with a sense of coming home  
 I have returned with no explicit plan  
   [...] to find  
 Something once dear, long lost and left behind.  
 (Hope 1966 [1958], 129)

In this third phase, a powerful recognition of Italy as the source of Western European culture – which was, by default, also Australian culture – generates a longing for return. By choosing to “go overseas” after World War II, Australian artists and writers hoped to escape what they resented as Australia’s remoteness, provincialism, and conformism. When that generation of travellers arrived in Italy, they already possessed a fine knowledge of Italian culture. In Italy they acquired a greater understanding of themselves as human beings, and as writers. For these writers, Italy continued to be the source of an aesthetic experience not to be found anywhere else. Jeffrey Smart and Shirley Hazzard can be considered two of the major representatives of this Australian attitude toward Italy.

The 1960s, 1970s, and 1980s saw other writers and artists significantly affected by their journeys in Italy<sup>2</sup>. In 1989 Gaetano Prampolini and Marie-Christine Hubert organised the conference “An Antipodean Connection: Australian Writers, Artists and Travellers in Tuscany” in Florence. This event

<sup>1</sup> Martin Boyd (1893-1972), A.D. Hope (1907-2000), Morris West (1916-1999), Shirley Hazzard (b. 1931) and David Malouf (b. 1934) travelled to or resided in Italy since the 1950s. Having moved to London in 1951, Peter Porter (1929-2010) also travelled to Italy in the 1960s and continued to visit frequently. In 1958 Patrick White was staying in Italy as well.

<sup>2</sup> At the end of 1964 Jeffrey Smart (1921-2013), widely acclaimed as one of Australia’s greatest painters, moved to Italy, and resided until his death in 2013 in the house he bought in 1971 in Posticcia Nuova, near Cortona. Tom Shapcott (b. 1935), poet, novelist, playwright, librettist and editor, visited Italy for the first time in 1975. Judith Rodriguez (b. 1936) travelled to Italy in the early 1960s as a student, and went back in 1977. Other writers who went to Italy in the 1970s and 1980s are: Janine Burke (b. 1952), the author of *Second Sight* (1986); Leon Trainor (b. 1945), the author of the novel *Livio* (1988); Kate Grenville (b. 1950) who resided in a Tuscan farmhouse where she set her novel *Dreamhouse* (1986); David Foster (1944) who, inspired by his first visit to Venice in 1986, wrote the comic novel *Testostero* (1987); poet Diane Fahey (b. 1945); Peter Robb (b. 1946), who travelled to Italy in 1974, returned in 1978 and lived in Naples for almost fifteen years.

foregrounded the literary connections between Australia and Italy, and more specifically Tuscany. It represented a pioneering treatment of the theme of “Australians in Italy”, while also marking a peak in the cultural relations between these two countries.

Although Australian writers and artists kept visiting Italy in the 1990s, and continue to do so in the twenty-first century, they no longer represent the major component of the flow of visitors from Australia. However, their Italianate writings continue to witness their interest in and attraction to Italy<sup>3</sup>. These writers do not necessarily consider the country as the dreamed-of goal of a pilgrimage to discover their roots, nor do they see it as the final destination in an attempt to re-connect with “the source” of Australian culture. In contemporary Australian poetry, irony is used to create a critical distance from the past and from European traditions, which are rejected and even spurned<sup>4</sup>. The image of Italy that emerges from these works is starkly different from that which prevailed in previous writing<sup>5</sup>. So different, indeed, that one is led to see the Australian writing published from the 1990s onwards as constituting the beginning of a new – a fourth – phase.

Of the many possible causes for this change of attitude in the Australians' relationship with Italy, a doubtlessly important one, although less immediately evident than others, can be identified in the changes in curricular studies that were introduced in the Australian school system around the second half of the 1950s. Up to the mid-1940s, the influence of Great Britain over Australia was still strong enough to inform the aims of Australia's educational system: one of these was that no literate Australian should go without some awareness of Australia's European cultural roots. Accordingly, room was reserved for the study of classical antiquity and the subsequent Western cultural tradition,

<sup>3</sup> From the beginning of the 1990s onwards there has been a sizeable output of books set in or having to do with Italy: novels by Paul Carter (*Baroque Memories*, 1994) and Robert Dessaix (*Night Letters*, 1996); David Malouf's short story “Around Midnight” (in *Every Move You Make*, 2007), but also Jeffrey Smart's autobiography (*Not Quite Straight*, 1996); Peter Robb's *Midnight in Sicily* (1996), *M* (1998) and *Street Fight in Naples* (2010); Shirley Hazzard's *Greene on Capri, A Memoir* (2000) and *The Ancient Shore: Dispatches from Naples* (2008). In the same period there has been a spate of best sellers mainly by Australian journalists who have spent time in Italy. Basically meant to serve as guidebooks for tourists, these works focus on the pleasures of living in Italy, whether they are describing Italian life in a village in Tuscany or Umbria or in one of the main Italian cities; their favourite topics are love, food, and wine.

<sup>4</sup> It is so, for instance, in John Forbes' poem “Admonition”: “Be still, my beating heart, & you, body / Don't go banging into that tree – / The one the girl turned into, back / When the gods were like they are / In the Collected Poems of A.D. Hope. / & arms stop waving and legs don't dance / A Fitzroy version of ‘Picture This’. / Consider instead this cool Melbourne / Morning & the iconic self it suggests; / [...] / That's Grace enough this mild autumn day, so / Like I say, Oh palpitations, go away!” (2001, 181).

<sup>5</sup> See the chapters dedicated to Robert Dessaix and Peter Robb in Trapè (2011, 71-164).



and – needless to say – this made a very good preparation for the would-be traveller to Italy. In the 1950s, radical revisions began to be made in the Australian school system. Also owing to the post-World War II influx of large numbers of immigrants from all over the world, a new emphasis on Australian studies shifted interest away from British and classical subjects such as Latin and Ancient History. The dream of an Arcadia that had once charmed older generations of Australian writers and artists was no longer being kindled by studies of mythology or classical texts in the schools.

However, Italian experiences continue to have vital repercussions on the work of contemporary Australian writers such as Robert Dessaix, Peter Robb, Paul Carter, and Michelle de Kretser.

What place does Simon West have in the tradition of Australian travel to Italy, and how does he relate to his predecessors? West mediates between the third and the new phase of Australian travel to Italy, stressing the importance of referring to and also struggling with the past in order to transform its heritage into new forms of art. West thinks that Australian contemporary poets do have strong ties to European traditions: “we cannot help but avoid them if we write in English. Our language, our tropes, our aesthetic sensibilities are all tied up with that inheritance”<sup>6</sup>. He believes that it is a complex inheritance, but also that the weighty presence of the past cannot be ignored.

## 2. *Simon West's Italy*

West was born in Melbourne in 1974 and grew up in Shepparton, a relatively small town in Victoria. In 1996, while an undergraduate at the University of Melbourne, he decided to take a year off to travel around Europe. Before leaving Australia, West came upon a list of organisations that facilitated voluntary work around the world; he found work in Northern Italy, outside Turin, in one of the *valli valdesi*, the valleys in the Cottian Alps where Waldensians settled in the thirteenth century. This is how Italy became his first destination for the year overseas. Before leaving, having never studied Italian at school, he attended a four-week intensive course in the language at the University of Melbourne. That he “felt an immediate affinity with Italy” is proved by the fact that he ended by spending most of that year there. “I fell in love with the language”, he recalls,

I felt that there was so much to see and to try to understand. This was stronger than the desire to travel to other places. It is difficult to describe, I felt there was a

<sup>6</sup>The information on West's life, career and ideas derive all from an unpublished interview that took place in Turin, on 18 July 2017, which is the source of all of West's statements quoted henceforth. We are grateful to him for granting us the interview as well as for letting us have four unpublished poems (cfr. *infra*).



sense of the historical dimension of space which is visible not only in the cityscapes but also in the landscape, and which I found very appealing. To learn another language was very important to me. I became interested in the way we use language to represent reality and understand ourselves. I was very motivated to learn Italian as well as I could. And I started to explore this different language to express a different aspect of myself. In time I found that through Italian I wanted to reinvent myself to some extent. To learn another language was important also for me as a poet, and important to gain some perspective on my own language. (Trapè 2017)

West points out that having comparatively little awareness of other cultures and languages was typical of his generation in Australia, especially because languages were not taught at school, and the benefits of second language study were widely underappreciated. Furthermore, he grew up in a provincial town in a monolingual context. Australia could be multicultural in the large cities, but it was monocultural in towns such as Shepparton. For these reasons, before 1996 West had had limited interaction with Italy or other cultures, but, once he found himself in Italy, he felt stimulated to study Italian and invest himself in the Italian cultural heritage. Having written poems since he was sixteen, he included in his first book of verse, *First Names* (2006), some of those he wrote during his first stay in Italy.

Back to Australia, West re-enrolled at the University of Melbourne, attending courses in Italian language and literature for two years, before getting a Bachelor of Letters degree in English. Later, he obtained a PhD in Italian Literature. Entitled “È tant’è dritta e simigliante cosa’: Translating the Poetry of Guido Cavalcanti”, his dissertation developed into *The Selected Poetry of Guido Cavalcanti* (2009), a critical edition as well as a translation of the poems included in the selection.

From 2007 to 2010 West was a lecturer in Italian Studies at Monash University. After publishing his second book of poetry *The Yellow Gum’s Conversion* (2011), he was awarded the Australian Council Fellowship as the poet-in-residence at the B.R. Whiting Studio in Rome, where he spent six months in 2012 and wrote some of the poems of *The Ladder* (2015).

At present, West lives in Melbourne, working as a translator, but returns frequently to Italy. He has also been over the years the author of essays and reviews on poetry<sup>7</sup>.

Speaking about the two different environments in which he grew up, the city and the country, West refers to the debate in Australian poetry, which

<sup>7</sup>“Ezra Pound’s Cavalcanti: Fidelity and the Masculine Spirit” (2005); “Translating the Ideal Lady: Dante Gabriel Rossetti’s Treatment of Guido Cavalcanti” (2008a); “Keep the word translation out of it” (2008b); “Hautes Fenêtres: Thoughts on the Place of Translation in Recent Australian Poetry” (2011); “As if We were God’s Spies: Poetry out of Nothing” (2013); “Australian poetry: Emery, Cahill, McNerney, Leigh Keates” (2017).

since the 1960s and 1970s was built around the dichotomy city-country. West affirms that the time he spent in Italy during his first trip overseas helped him to see the limits of this dichotomy. He was attracted both to cityscape and landscape:

In the country I strongly felt the historical dimension of space. I lived for three months in the Alps. Even in the mountains there is a strong sense of the human presence in the landscape going back centuries, even millennia. Somehow that presence felt more like a coexistence, where the human dwelt within the natural world, and culture had developed organically and locally. Previously I had lived in places where the human and natural world seemed to be in opposition, where culture had been imported wholesale from the other side of the world, while the Australian indigenous communities and the landscape itself had had to make way. The protestant Valdese community I was in touch with during my voluntary work in Italy had a proud history of their presence in the Cottian Alps. In the nearby Val di Susa there were traces of the Roman presence, not only in the arch of Augustus, but in walking paths like the Sentiero dei Franchi, which people had been using for millennia. In the mountains and in the valleys there are walking trails dotted with tabernacles and way-side shrines. (Trapè 2017)

West was also fascinated by the strong tradition of language he found in the mountains. He noticed that different sites in the valleys corresponded to different dialects, and was impressed by the strong sense of local identity and culture – harder to find in Australia.

Another aspect that I found appealing is that the spiritual dimension to life was more visible, tangible in Italy; all the churches in towns and cities, little shrines along the paths. In my experience in Australia this was lacking. I remember I entered one of the churches in Palestrina, and felt overwhelmed by being unable to understand, to read all the symbols – [while] wanting to understand. Churches gave a different dimension to reality. (*Ibidem*)

Profoundly impressed by the millennial history of Italy and enchanted by the language, he felt he had to engage with classical tradition in his creative practice, and so he does in his three books. In “Volatiles”, a poem in *The Yellow Gum's Conversion*, there is a reference to a Sibyl:

Strange for the season, but there it was,  
a cold wind from the south. Dead or insect-  
ravaged leaves were shaken off rivergums  
and whirled hard across a tract where the Goulburn  
opened the bush like a furrow. It pulled me up,  
as if a Sibyl's scattered forecasts  
were there for the grabbing.  
(West 2011, 31)

Following publication, a commentator observed that that classical reference was out of place in today's Australia: as an Italianist and a poet, West has faced indifference and even hostility from members of the Australian literary community. He is fully aware that from the 1960s onwards there has been in Australia a growing pride in creating and celebrating local culture, which influenced school curricula in favor of cultural sources and works that were "home-grown" and new, and that, in time, this growing confidence has sometimes brought about a rejection of the past in favour of "the new" and the use of irony to mark a distance from the past. The poem by John Forbes from which we have quoted the passage where Hope is aggressively dismissed as a representative of the tradition, evidences a rejection shared by other contemporary Australian poets as well. Dissatisfied with the nihilism that underlies this kind of irony, West has reflected on his engagement with Australia's cultural past, namely, the work of previous generations of artists and the sum of Australia's inherited culture and language:

I don't see myself as reacting against this attitude of creating an autochthonous culture. I am foremost an Australian poet, with all the complications that label entails. I believe in the need to root poetry in the local, to help create a literature that grows out of local humus. In this sense I like the idea of being provincial and in touch with place, rather than international and anodine. I am reminded of Patrick Kavanagh who turned parochialism into a positive term by revealing its universality. But at the same time I was skeptical of and I reacted against the idea that in order to create a new culture one has to abandon the previous tradition. This is a superficial understanding of what culture is. I wouldn't consider myself culturally or politically conservative, but I think that a new culture can only be created by engaging with the past. An image that I often use with my students is taken from the *Aeneid*; it is the image of Aeneas's flight from burning Troy. Aeneas takes with him three things: his son, the family gods and his father Anchises, who will serve as a wise counselor to him while making his way toward Italy.

Why does Aeneas take his father? The father is a link with the past. He will be a burden, and indeed Aeneas must shoulder Anchises, but it is a necessary burden. A vital link for any new creation. (Trapè 2017)

In a recently given presentation<sup>8</sup>, West confirmed these views through an effective metaphor: Christine O'Loughlin's sculpture "Cultural Rubble" (1993), incorporated into the facade of the Ian Potter Museum of Art at the University of Melbourne, consists of four panels, each representing fragments from European Classical art, made with plaster-like parts that imitate sculpture and architecture and so placed as to block four windows. The artist's intention

<sup>8</sup> "Empires in a Stanza: Histories and Traditions in Contemporary Australian Poetry" was presented at the 9<sup>th</sup> Biennial Australasian Centre for Italian Studies (ACIS) conference at Monash Prato Centre in July 2017.

was to have the fragments seem to burst out from the windows to convey a feeling of distance from that past, and indicate that the rooms behind them are being used for contemporary Australian art.

“This act of defenestration”, said West,

is a dramatic enactment of a dynamic which has played a prominent role in twentieth-century literature, the rejection of the past in favour of the new. In this dichotomy our subservience to the past is a hindrance. [Those fragments are] decontextualised and re-incorporated through irony and parody in the multi-vocal surface play of the new art work. I would argue that “Cultural Rubble” exemplifies a widespread attitude to the European cultural heritage by Australian artists and writers – that is as something to throw off or to plunder. I have come to see my own work in opposition to these attitudes. (Trapè 2017)

In trying to find meaningful ways to engage with the past, the aim of his poetry is “to preserve and to make it new”. Unsurprisingly, then, in West’s creative practice the engagement with the Italian poetic tradition, as well as with Greek and Latin cultural models is strong. West does not consider the ties with the past as a subservience, and he sees the engagement with the past as a means of transforming that inheritance into new forms of arts.

As we all know, in “Tradition and the Individual Talent”, T.S. Eliot discussed the idea of tradition in English writing, affirming that when we praise poets there is a tendency to insist upon the poets’ distance from their predecessors. If we, instead, approach poets without this prejudice, we will often find that the most individual aspects of their works may be those in which the dead poets, their ancestors, assert their immortality more vigorously: “[Tradition] cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. It involves, in the first place the historical sense [... which] involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence” (Eliot 1920 [1919], 43). The difference between the present and the past is that “the conscious present is an awareness of the past”. Poets must develop or acquire the consciousness of the past and they should continue to develop this consciousness throughout.

Such consciousness of the past and the necessity of a historical awareness are clearly manifest in West’s poetry. Premised on a dialectical relationship between past and present, the poems in *The Ladder* pay homage to the past through recognition, recuperation, and adaptation, while also subtly exploring matters of the present world as lived in, and revealing the past.

Characterised by the presence of both the Australian and the Italian landscapes, West’s work is focused on creating new imagery that often presents a powerful juxtaposition of past and present, in Italy as well as in Australia:

The criticism which is often made in reference to that kind of poetry which looks back at the past, the poetry of Hope for example, is that it represents a refusal to face the difficult task of creating a new culture, as if being interested in the past

were a refuge from the present. I'm aware of that dynamic: the past for me is not a refuge from the contemporary world in Australia. My poetry wants to bring those two worlds together. Australia has a much more prominent presence in my more recent work, but I think it's always been there. (Trapè 2017)

West is seeking a balance, in which Italy and Australia, old and new can be in dialogue. Indeed, West's poetry emphasises a twofold attitude towards Italy: the poet is interested in the past as expressed in landscapes and cityscapes; he is also interested in the Italian language and contemporary culture. On arrival in Italy his intense desire to learn the language arose from his interest in the Italian living culture:

For travellers on the Grand Tour, and for many tourists today Rome is primarily a huge museum, whereas for me Italy had this double meaning, the interest in the past, but also in the present. What I find fascinating is also the way contemporary Italy continues to live and to engage with its cultural tradition. The engagement with these past models gives me creative stimulus for my own production and is a means for an understanding of myself. In the past I see archetypes, or manifestations of archetypes, as the story of Aeneas. It interests me as a story, and the way in which through archetypes we re-enact aspects of that story. (*Ibidem*)

The poet's gaze on the past, on its richness, is counterbalanced by a desire to move forwards. "The artistic work, my own creative work is a homage to the past, offerings to my forebears, to the poets of the past, but also a prayer for the children of the future".

In reference to the long tradition of Australian artists and writers taking inspiration from their experience in Italy, we can conclude that, in his fascination with Italian history and the traces it has left in the landscape, West descends from his predecessors of the late 1950s and the 1960s, so deeply fascinated by the Italian cultural heritage. What is peculiar in his poetry is the attempt to keep history and present, the old and the new in a vital relationship.

The insistence on the interrelatedness of past and present unveils West's concern with the relationship between the past and space. A sustained focus of his poetry is the historical dimension of space, in both Italy and Australia. West's images evoke forms through which Italian and Australian nature and culture declare their presence through multiple layers of time – bridges and *tabernacoli* in Italy, gum trees and fences in Australia. The land across which West's eye travels discloses its historical forms, in which time and being are ineluctably unfolding. His excursions into these forms dwell on the effects of time and reveal a "storied land" (Strehlow 1971, 218)<sup>9</sup>. His poetry constitutes

<sup>9</sup>In *Songs of Central Australia* Strehlow found a way to celebrate the conjunctions between Arrernte culture and Homer.

an invitation to read such land with attention and respect, as seeing is not quite the same as looking.

In the poems of *The Ladder* the poet's "travels through time" highlight the crossing between past and present, and also between the physical and the metaphysical. Australia and Italy meet in the movement in-between that constitutes this crossing, and come into contact in a dynamic space that the reader is invited to share.

### 3. "In-betweenness" in *The Ladder*

The poems in *The Ladder* are characterised by multilayered places, and manifold voices and sounds. It is so that they reflect West's journeying into the Italian past as well his strong ties with his own country.

Taken together, they focus on the natural environment, Italian art, the dimension of space, artistic responsibility, and a fascination with "being in-between". At the heart of the collection are Italian and Australian places, the town of Shepparton and the city of Rome.

Importantly, the image of "the ladder" chosen as the title of the book does not represent a unidirectional movement, but suggests movement both up and down, and also implies the position of being in-between – the inclusion of multiple perspectives. To climb a ladder to a point of height is to gain a wider perspective on the world; to descend a ladder to examine the details is equally revealing. In these poems, West is concerned with putting these two perspectives together and discovering what this double vision can offer. The minute details are as important as the overview.

The image of the ladder also evokes a desire to bring together the physical and the metaphysical. The epigraph of the book is drawn from *Divina Commedia* (The Divine Comedy), from *Paradiso* XXII, when, after Saint Benedict's speech about Jacob's ladder, Dante and Beatrice are about to ascend to the eighth heaven:

L'aiuola che ci fa tanto feroci,  
volgendom'io con li eterni Gemelli,  
tutta m'apparve da' colli a le foci;  
poscia rivolsi li occhi a li occhi  
belli.

(Dante 1967, 151-154, 373)

The little threshing-floor which makes us so fierce,  
was all revealed to me from hills to river-mouths,  
as I circled with the eternal Twins.

Then to the beauteous eyes I turned my eyes  
again.

(Trans. by Singleton in Dante 1991 [1975], 255)

In his review of *The Ladder*, Martin Duwell noticed "a fascination with the vertical axis which moves from the under-soil – the word 'humus' kept appearing as a kind of talisman – to the surface of the earth or on to the celestial view, re-enacting Dante's three zones" (2015, n.p.). And this vertical axis is continually at play in West's imagination. Charles Singleton's astute

translation of “aiuola” with “threshing-floor” already hints at a passage between two different worlds<sup>10</sup>. Seeing the little human world from a cosmic perspective, as in the quoted passage from *Paradiso*, is also a reminder that everything is seen from somewhere, thereby underlining the importance of a point of view (or lack of it).

The epigraph points to “Speckled World”, a poem which offers a view of the earth from above, whether in a dream or on a transcontinental flight:

By night we sailed over deserts and the lights  
of towns clustered against the dark. By day  
we crossed waters and wooded lands I could not name.  
We pushed against currents, climbing further from colours,  
giddy with the clean form of our wings.  
I was a passenger, and bowed to dreams  
unwinding in frames before us. I might have grown old  
amid such images and words. But then  
I was taken with *fear* at the thought of drifting so far  
I might lose *the smell of soil* on a frosty morning  
when the sun refracts through dew on grass blades  
and the tops of hills float in a layer of fog.  
With longing I looked down on the speckled world  
and knew *my betrayal of Gravity* could not last.  
She would tug me back once more from this mad *flight*,  
and I would return to plot my *Res Gestae* thus –  
in my thirty-fifth year, after a long struggle,  
I conquered my mistrust of life. [...] <sup>11</sup>  
(West 2015, 22)

During the flight the loss of the feeling of earth, the fear of losing the smell of its rich humus is experienced with intensity. Focussing back on “the horizontal dimension of this world” (Duwell 2015), many of the poems of *The Ladder* develop into speculations on the nature and the potentialities of this “speckled world”. A word that recurs throughout the collection is “gravity”. “My betrayal of Gravity could not last” expresses the idea that any “mad flight” can only be temporary, that one will be pulled back to the earth by the force of attraction that acts upon all matter and controls the trajectories of all bodies, tugged back to the little “speckled world” one was looking upon “with longing”, back to fortuitous deeds and circumstances, struggling to

<sup>10</sup>In 1867 Henry Wadsworth Longfellow, in his translation of the *Divine Comedy*, rendered “aiuola” as “threshing-floor” for the first time in *Paradiso* XXII and XXXVII (1902, 102; 121). The rendering of “aiuola” as “threshing floor” is found since then in numerous translations, among them Charles Singleton’s; see Scott 2003.

<sup>11</sup>Henceforth italics in the quoted poems mark our own emphases.

conquer one's "mistrust of life". The poet wishes then that his achievements (his "triumph") might resemble a stream:

[...] May my triumph  
resemble a stream whose waters, drawing forward,  
catch the light on rippling scales.  
(West 2015, 22)

Soon afterwards the image of water is reiterated and conveys the idea of the respect with which different places, where boundaries are porous, must be trespassed:

Henceforth *I will give thanks and wash my hands*  
before I wade across such boundaries, or covet  
altitudes without the breathlessness  
and awe that comes of trudging up a mountain.  
(*Ibidem*)

The grateful respect felt while moving between these two dimensions is beautifully expressed through the image of washing hands in the halfway world where the poet lingers. The same idea is in "Outside on a Warm Evening":

[...]  
Too restless to abide, I've mostly lingered  
round *the threshold* which the senses keep.  
Outside there is so much to contemplate.  
Some talk of depth and things as they are. Others  
see layered surfaces alive with light.  
Is it right to hold a tree up like a mirror  
as if looking out were a way of looking in?  
[...]

In the poetry of mountains and waters  
a path meanders through vast landscapes. Sometimes  
it is hard to distinguish a man from a cloud or tree.  
Here too, I imagine, before *crossing* a stream  
*it is wise to wash one's hands and offer a prayer*  
*while gazing into the flood*. And so the earth  
echoes with Hesiod – a Greek from long ago.  
Have I made progress? For *a moment*  
my lungs billow like curtains. [...]  
(West 2015, 20)

A prayer is offered to show respect and gratitude in recognition of the nourishment tradition yields for growth in the present.

*The Ladder* opens with "Roman Bridges". The image of the bridge is of something that manages to defy gravity and maintain its existence for a time. As a



symbol, it conveys the idea of crossing and in-betweenness. The theme of crossing between two worlds or dimensions is at the core of *The Ladder*. It is the crossing between Italy and Australia, between past and present, between the physical and the metaphysical, as well as the idea of occupying an in-between space:

The springing point was where they lifted off,  
where the impost, set down on good footings,  
joined the arch to ensure its leap and span  
of water's being there and flowing on.

And though the weight of *flight* thrust back  
so that each ounce of stone knew pull,  
still to the eye the curve sprang free  
and satisfied. And does yet. As if

there were grace in *holding gravity at bay*  
and a certain poise in being in between.  
My ideal landscape has room for bridges and hills,  
spires, birds and echoes: halfway things.  
(West 2015, 13)

“The Go-Between” evokes another bridge in Northern Italy. According to local folklore, this bridge was built across a gorge by the Devil in exchange for the soul of its first user:

And then of course, the Devil's bridges,  
like the one across the Stura outside Lanzo.  
Its arch spans a gorge so sheer  
it must have taken a devil to build.

An old woman, you see, had made a pact.  
Lucifer's price: to guide below the first  
soul over. But when in a single day it was done  
a dog went racing across in pursuit of a bone.

And the Spirit of Despair was so enraged  
his stomping formed great portholes in the nearby rocks,  
while *his bridge, that marvellous*  
*go-between, still leads us somewhere else.*  
(West 2015, 51)

In “An Exile Writes a Letter Home”, after introducing from the past the image of “quick-eyed augurs” the poet says “I, too, would contemplate the sky, divining bridges” (West 2015, p. 39).

Other poems relate the contents of dreams. As the title suggests, such might be the case of

“Meeting with Morpheus”

I

In the middle of *a walled city*  
I was waiting on a *sloping square*  
surrounded by *concentric lanes* which long ago  
that child, *Time*, surveyed absent-mindedly,

dragging a stick behind her as she played.  
How *crooked and congested* they had become!  
A preacher was calling and the swell of believers  
made me afraid. The first flames

of a bonfire flickered in the corner of my eye.  
*Quick! You need to hide!* But can't,  
for *here* the boisterous youth march in  
with drums and swirling coloured flags.  
(West 2015, 25)

Through the dream the poet journeys through time. The images of space with which this poem opens recall an Italian medieval town; events past in Time are evoked in connection with present time and space (“here”).

II

I *dreamt* one night there was a quake  
[...]

I saw you drift through shade a break  
of *red gums* cast towards the town.  
I saw the empty paddocks make  
no stand as all the sky pressed down.

I tried to speak, but you were startled  
by the shrill voice of a cock. You said  
you'd never wanted the realm unveiled.  
You were afraid of me, and fled.

III

After years there'd come a sizing-up.  
Finally I'd found my confidence, and it swayed me,  
me alone, to dance a jig across the floor.  
They all looked on, but I couldn't stop. A weight  
had lifted. I was sheathed in what, at first,

was like a tongue of flame – lambent, playful –  
and then thin chains that climbed on air, *heedless*  
*of gravity*, linking far beyond myself.  
[...]

This was my means of being with people *now*.  
(West 2015, 26-27)

This halfway world, holding “gravity at bay”, is where the poet finds his way of “being with people” in the present. It is in this in-between space that the Italian and the Australian landscapes meet. “An Encounter” opens the section entitled “Roman Dozen”:

Unreal city, still. By default. And then  
the jolt of recognition hitting home –  
*a gum* broke the shade of holm oaks.  
Its exhortation – remember, make known.

It was how light sifted through those swinging leaves –  
you looked at and beyond it all in one.  
Scruffy as hair-shirted John the Baptist  
striding from the wilderness. Imposing

as your accent *half a world away*.  
Intimate, drab and tragic, the branches curved  
like Christ's limbs in a deposition scene.  
And *having paid heed*, you turned to move on.  
(West 2015, 40)

The quotation from Eliot's “The Waste Land”, “Unreal city”, refers to a feeling of being out of place. From this starting point the poem leaps into another dimension. The gum tree, the eucalypt, seen among the Roman *quercus ilexes* has a particular quality that the poem wishes to celebrate. Because of its thin and curved branches and thin leaves, to look at this tree is also to look through it, and see what is beyond. Furthermore, through the simile with “Christ's limbs in a deposition scene”, the gum tree is connected and overlaps with Christian iconography in European visual arts. In *The Ladder*, the Australian landscape is subsumed in the powerful and recurrent image of gum trees: “the gum”, West says, “comes from that sense of responsibility to give voice to the uniquely Australian perspective”.

In “Hail Guns in the Goulburn Valley”, the valley where Shepparton is located and whence the poet had long thought he needed to escape, is worthy of poetry and juxtaposed to Italian places. In the poem the two worlds of Australia and Italy are dramatically brought together:

On summer evenings storms brewed over orchards'  
lucrative fruit and the Valley lulled

to a militant accompaniment.  
 Home's rhythmic thuds – the cloud-aimed shock waves  
 you liked to snub,  
 eager to make your impact elsewhere.

Well, they resounded years later,  
 as if you weren't a world away,  
 in a photo from Casale Monferrato  
 1899 – First International  
 Congress of Anti-Hail Cannons.

It's said that meeting put to rest  
 the ringing of church bells, but weren't these still  
 Seneca's squall guards, mechanized now?  
 Now?... with the front having passed,  
 and the starkness of damage all yours,  
 and defiance gone in a flood of meekness.  
 (West 2015, 28)

West's continued concern with “in-betweenness” is never “simply” a matter of geography; there are brief, important moments in which a quick, sudden movement can be a step into a new world. The image of the leap dominates “Nothing Ventured”, growing from a childhood recollection:

Past rows of houses and *a wire fence*  
 no man's land began, all the more  
 remote for being always overlooked  
 and free from reason to be trespassed on.

I was where high-voltage lines crossed into town  
 on pylons towering over empty ground.  
 My orbit's edge, eerie like the depths  
 beneath the surface of the sea.

Something came of nothing, though, when first  
*I leapt that fence* alone. Giddy with lag,  
 my head raced to catch where my feet *now* stood. And did,  
 and was pledged, like saying to a mirror, *here I am*.  
 (West 2015, 34)

The mind and the body, the metaphysical and the physical, are united in the seminal movement of crossing and going forward. The poet dares to leap; the leap is an act of faith, a plunge into the unknown, and entails a danger of losing something familiar, but it must be done. The leap of the fence, a kind of emblem of the Australian countryside, symbolises a leap into a new world, a halfway world. It requires something miraculous. When asked about the recurrence of the

word “leap” in *The Ladder* West answers: “The leap can’t be expressed rationally, a work of art defies time. It can continue on into the future or into the past”.

The process of making poetry from experience can be symbolised by the leap, a leap that, if but briefly, defies the force of gravity, and simultaneously defamiliarises and refreshes the reader’s “sense” of things – especially, in *The Ladder*, so many “halfway things”, such as “spires, birds and echoes” (“Roman Bridges”, 13), hills, mountains and rivers, doorsills and bridges. West’s sophisticated poetry points to the rewards of such leaps, and of being richly in relationship with Italy and Australia, “as if there were [...] a certain poise in being in between”.

Shepparton and Rome – which is to say Australia and Italy – are juxtaposed in the yet unpublished poem “The Turtle and the Fountain”<sup>12</sup>:

I stand outside the family home in Shep  
thinking on what over time has nourished me,  
[...]

Old friends arrive and fill the lawn. We need  
more chairs. I search outside the shuttered house,  
for there were many chairs last week,  
lent for my father’s wake. But now the grounds  
are wide and paths wind past giant oak trees,  
pools and pock-marked torsos. I stop to mount  
a toppled column whose flutes gleam with rain.  
But each chair I find has a broken frame.

I wander and my wondering is a key  
until I fear my guests have been ignored.  
I turn but turning see a cairn  
and at its peak a mouth where water pours  
down to a pool. Here turtles swim and climb  
the cataract, rock-climbing to its source.  
And I child-like man of forty-five  
clutch at this vision, enchanted, terrified.

And now I’m standing in that square in Rome  
where four bronze turtles climb the fountain rim,  
stubborn as salmon to get home.

[...]  
But here the four long-limbed ephebes keep  
a timeless eye on time and never sleep.  
(West, *infra*)

<sup>12</sup>Together with three other unpublished poems, “The Turtle and the Fountain” can be read in this issue of *LEA*. The poems were translated into Italian by Tomaso Kemeny.

In the countryside of Shepparton, the poet is reflecting in a dream-like sequence on what has nourished him over time. He has a sudden and sublime vision – he is “enchanted, terrified” – of turtles climbing to a source of water, and then a glimpse of himself in Rome in the harmonious little piazza Mattei in the Ghetto looking at the fountain, “where four bronze turtles climb the fountain rim”. Shepparton, the living landscape of Australia of his youth, and Italy, where statues “keep a timeless eye on time, and never sleep”, both past and present, are sources from which West finds nourishment for himself and for his poetry.

### References

- Bader Rudolf (1992), *The Visible Past. Images of Europe in Anglo-Australian Literature*, Bern, Peter Lang.
- Burke Janine (1986), *Second Sight*, Richmond, Greenhouse Publications.
- Carter Paul (1994), *Baroque Memories*, Manchester, Carcanet.
- Dante (1991 [1975]), *The Divine Comedy*, vol. III, *Paradiso*, translated by C.S. Singleton, Princeton, Princeton UP. Trad. it. e cura di Giorgio Petrocchi (1967), *La Commedia secondo l'antica vulgata*, Milano, Mondadori.
- Dessaix Robert (1996), *Night Letters*, Sydney, Macmillan.
- Duwell Martin (2015), “Simon West: *The Ladder*”, *Australian Poetry Review*, November, <<http://www.australianpoetryreview.com.au/2015/11/simon-west-the-ladder/>> (11/2017).
- Eliot T.S. (1920 [1919]), “Tradition and the Individual Talent” in Id., *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism*, London, Methuen.
- Forbes John (2001), *Collected Poems 1970-1998*, Rose Bay, NSW, Brandl & Sclesinger.
- Foster David (1987), *Testostero*, Ringwood, Penguin Books.
- Grenville Kate (1986), *Dreamhouse*, New York, Viking Books.
- Hazzard Shirley (2000), *Greene on Capri, A Memoir*, New York, Farrar, Straus and Giroux.
- (2008), *The Ancient Shore. Dispatches from Naples*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Ihab Hassan (2004), “Identity, Play, Imagination: David Malouf, Hossein Valamanesh, and I”, in Judith Wright, Chris Wallace Crab (eds), *Imagining Australia: Literature and Culture in the New World*, Cambridge MA, Harvard UP, 83-105.
- Hope A.D. (1966 [1958]), “A Letter from Rome”, in Id., *Collected Poems: 1920-1965*, Sydney, Angus & Robertson, 129-48.
- Longfellow H.W. (1902), *The Divine Comedy of Dante Alighieri: Paradiso*, London, Routledge.
- Malouf David (1999 [1978]), *An Imaginary Life*, New York, Random House, Vintage.
- (2001), “The South”, in *Heat*, New Series, 1, 119.
- (2007), *Every Move You Make*, London, Chatto & Windus.
- Pesman Roslyn (1993), “The Past: Australian and Tuscany 1850-1950” in Gaetano Prampolini, Marie-Christine Hubert (eds), *An Antipodean Connection. Australian Writers, Artists and Travellers in Tuscany*, Geneva, Slatkine.
- (1994), “Some Australian Italies”, in *Westerly* 39, 4, 95-104.
- (2008), “Australians in Italy 1788-1988: the Long View” in Bill Kent, Ros Pesman, Cynthia Troup (eds), *Australians in Italy: Contemporary Lives and Impressions*, Clayton, Monash University ePress.

- Robb Peter (1996), *Midnight in Sicily. On Art, Food, History, Travel & La Cosa Nostra*, Potts Point, Duffy and Snellgrove.
- (1998), *M*, Potts Point, Duffy and Snellgrove.
- (2010) *Street Fight in Naples*, Sydney, Allen & Unwin.
- Scott J.A. “*Paradiso* 22.151: ‘L’aiuola che ci fa tanto feroci’: Philology and Hermeneutics”, <<http://www.princeton.edu/~dante/ebdsa/scott042903.html>> (11/2017).
- Smart Jeffrey (1996), *Not Quite Straight. A Memoir*, Milsons Point, Randhome House Australia.
- Strehlow T.G.H. (1971), *Songs of Central Australia*, Sydney, Angus and Robertson.
- (1978), *Journey to Horseshoe Bend*, Adelaide, Rigby.
- Trainor Leon (1988), *Livio*, Richmond, Greenhouse publications.
- Trapè Roberta (2011), *Imaging Italy Through the Eyes of Contemporary Australian Travellers (1990-2010)*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- (2017), unpublished interview with Simon West, Turin, 18 July.
- West Simon (2005), “Ezra Pound’s Cavalcanti: Fidelity and the Masculine Spirit”, *Forum Italicum*, 39, 2, 421-440.
- (2006), *First Names*, Glebe, N.S.W., Puncher & Wattmann.
- (2008a), “Translating the Ideal Lady: Dante Gabriel Rossetti’s Treatment of Guido Cavalcanti”, *The Italianist* 28, 1, 79-91.
- (2008b) “Keep the word translation out of it”, *Poetry Review: plurilingual journal of creativity and criticism* 3, 229-256.
- (2009), *The Selected Poetry of Guido Cavalcanti. A Critical English Edition*, Leicester, Troubador.
- (2011a), “Hautes Fenêtres: Thoughts on the Place of Translation in Recent Australian Poetry”, *Australian Book Review* 333, pp-54-58.
- (2011b), *The Yellow Gum’s Conversion*, Glebe, N.S.W., Puncher & Wattmann.
- (2013), “As if We were God’s Spies: Poetry out of Nothing”, *The AALITRA Review: A Journal of Literary Translation* 6, 28-33.
- (2015), *The Ladder*, Glebe, N.S.W., Puncher & Wattmann.
- (2017), “Australian poetry: Emery, Cahill, McInerney, Leigh Keates”, *The Australian* 8, <<http://www.theaustralian.com.au/arts/review/australian-poetry-emery-cahill-mcinerney-leigh-keates/news-story/e9ca691a4233242e46a56cd4228f7ad3>> (11/2017).





## Four Unpublished Poems / Quattro poesie inedite

*Simon West*

Traduzione di Tomaso Kemeny (<kemeny@libero.it>)

### “The Turtles and the Fountain”

I stand outside the family home in Shep  
thinking on what over time has nourished me,  
nourished the branching mind that learns  
by hunch – shapes sprung from arcane fantasies  
and bygone emblems stubborn as a herm,  
despite a peer-group's terms of rivalry –  
those tallied digits and calculated lives.  
Yet what the mirrors show me I despise.

Old friends arrive and fill the lawn.

We need

more chairs. I search outside the shuttered house,  
for there were many chairs last week,  
lent for my father's wake.

But now the grounds

are wide and paths wind past giant oak trees,  
pools and pock-marked torsos. I stop to mount  
a toppled column whose flutes gleam with rain.  
But each chair I find has a broken frame.

I wander and my wandering is a key  
until I fear my guests have been ignored.  
I turn but turning see a cairn  
and at its peak a mouth where water pours  
down to a pool. Here turtles swim and climb  
the cataract, rock-climbing to its source.  
And I a child-like man of forty-five  
clutch at this vision, enchanted, terrified.

And now I'm standing in that square in Rome  
where four bronze turtles climb

the fountain rim,

stubborn as salmon to get home.  
Why must their way be widdershins –  
the current's path is easy and where it goes  
the dolphins circling round the anchor swim?  
But here the four long-limbed ephebes keep  
a timeless eye on time and never sleep.

### “Le Tartarughe e la Fontana”

Me ne sto fuori di casa a Shep  
meditando su che cosa mi ha nutrito il tempo,  
nutrito il duramarsi della mente che impara  
per intuizioni – forme sorte da arcane fantasie  
e da emblemi del passato ostinate come un'erma,  
nonostante gruppi di termini concorrenziali –  
quelle cifre registrate e vite calcolate.  
Tuttavia io disprezzo ciò che gli specchi mi mostrano.

Arrivano vecchi amici e riempiono il prato.

Abbiamo bisogno

di più sedie. Cerco fuori dalla casa in frantumi  
perché c'erano molte sedie la settimana scorsa,  
imprestate per la veglia funebre di mio padre.

Ma ora il terreno

è vasto, e sentieri serpeggiano tra gigantesche querce,  
laghetti e torsi segnati da pustole. Mi fermo a salire  
su una colonna crollata le cui scanalature brillano di pioggia.  
Ma ogni sedia che rimedio ha una struttura infranta.

Vago e il mio vagare è una soluzione  
fino a quando non temo che i miei invitati siano ignorati.  
Mi volto ma voltandomi vedo un tumulo  
e sulla sua vetta una bocca da cui l'acqua scorre  
giù in un laghetto. Qui le tartarughe nuotano e s'arrampicano  
sulla cateratta, arrampicandosi sulle rocce fino alla fonte.  
Ed io simile a un uomo di quarantacinque anni  
mi afferro a questa visione, incantato, terrorizzato.

E ora me ne sto in quella piazza a Roma  
dove quattro tartarughe di bronzo s'arrampicano  
sull'orlo della fontana,

ostinate come salmoni di tornare a casa.  
Perché sono costrette ad arrampicarsi –  
il percorso della corrente è tranquillo e là dove  
nuotano delfini girando intorno l'ancora?  
Ma qui gli efebi dalle lunghe gambe tengono  
uno sguardo eterno sul tempo e mai dormono.

“Uncanny Nature”

At times I envy those painters who with a  
 handful of brushstrokes  
 captured a swallow in flight,  
 or whose cataract  
 depicted on the palace wall  
 disturbed the sleep of an emperor.  
 What a poem distils it must also set free.  
 The clarity of a sentence shimmers like  
 a sequinned dress.  
 Dante it seems was right:  
 the beauty of words  
 adorns, enchanting our gaze. Not all is  
 laid bare.  
 And thus, when a beam of sunlight rakes  
 the city at dawn  
 colouring cumuli in greys and pinks  
 who am I to dismiss the unworldly  
 or a certain sense of hope?

“Rainbow Lorikeets”

All morning since dawn they have come,  
 this band of parrots, to feed on our  
 flowering gum.  
 Their volleys of noise  
 are deafening. I get dizzy  
 trying to hold one voice as it mounts,  
 then is lost  
 to like cries, rapid  
 as automatic gunfire.  
 There's something frantic about their assembly,  
 so I see beetles scrambling over each other  
 to escape a steep hole, or men  
 slowly submerged and fierce  
 at the cost of mates  
 to be saved from fathomless water.

“Natura Misteriosa”

Invidio, a volte, quei pittori che con pochi  
 colpi di pennello  
 sono riusciti a catturare il volo di una rondine,  
 o la cui cataratta  
 dipinta sul muro del palazzo  
 ha disturbato il sonno dell'imperatore.  
 Bisogna liberare anche ciò che la poesia distilla.  
 La chiarezza di una frase luccica come  
 un vestito con i lustrini.  
 Sembra che Dante avesse ragione:  
 la bellezza delle parole  
 adorna, incantando il nostro sguardo. Non tutto  
 viene denudato.  
 E così, quando un raggio di sole all'alba  
 rischiara la città  
 colorando i cumuli di grigi e rosa  
 chi sono io per respingere l'ultraterreno  
 o un certo senso della speranza?

“Lorichetti arcobaleno”

Dall'alba per tutto il mattino la banda dei pappagalli  
 è venuta per nutrirsi della nostra  
 resina in fiore.  
 Le loro raffiche di schiamazzo  
 sono assordanti. Mi viene il capogiro  
 mentre tento di distinguere una voce che sale,  
 poi si perde  
 nel mio gradire grida, rapida  
 come una sparatoria con pistole automatiche.  
 C'è qualcosa di frenetico nella loro adunata,  
 simile a scarafaggi che si arrampicano uno sull'altro  
 per sfuggire a una crepa profonda, o uomini  
 sommersi lentamente che diventano feroci  
 a detrimento dei compagni  
 per salvarsi dall'acqua sconfinata.

At first in the canopy  
 the parrots are camouflaged. So I think  
 perhaps the trunk itself holds souls  
 who plead for release. But then you see  
 a flash of purple or bright yellow –  
 the under-wing of the rainbow lorikeet –  
 as they dart away or return in small sorties,  
 or you see one swing from a yielding twig,  
 and it's then you grasp how the whole head  
 is animate with clambering birds,  
 all of them eager to assert  
 brief rights to each new inflorescence.

Why can't I yoke this flock's loud  
 feasting song  
 to a sense of joy, and pretend I too belong?  
 Their being in league makes me think of  
 pitting oneself,  
 a brazen head-rush that smothers compassion  
 and lets us forget the unbreathable  
 depths of space.  
 And I remember once when as kids our gang  
 seized on a scapegoat – one of our own –  
 and taunted him. I drew back  
 from the same frenzied chant  
 as voices detached from the sense of words  
 and became a kind of energy  
 that cut like sticks and stones.

There is so much clamour I wonder  
 if perhaps they are drunk. In a craze  
 they tear each bud to free the cream-white stamens,  
 then plunge their tongues in search of nectar  
 whose smell is pungent as privet flowers.  
 By mid-morning the bacchanal is over.  
 When I walk out the ground is strewn with little  
 round caps  
 like a rout of shields after an Athenian battle.  
 At dusk they'll return at the urge of their guts  
 to gorge on the bounty of some nameless god.  
 For a spell they'll feel invincible, and their rites  
 will mock the heavens for losing hold of the light

Dapprima sotto le foglie  
 i pappagalli si mimetizzano. Sicché penso  
 che forse lo stesso tronco trattenga anime  
 che implorano di venire liberate. Ma poi si scorge  
 un lampo porpora e giallo intenso –  
 l'ala posteriore del lorichetto arcobaleno –  
 mentre si lanciano altrove o ritornano in brevi puntate,  
 o si vede un'oscillazione da un ramoscello condiscendente,  
 ed è allora che comprendi come l'intera cima  
 sia animata da uccelli che s'arrampicano,  
 tutti quanti desiderosi di affermare  
 i diritti pur brevi per ogni nuova fioritura.

Perché non posso partecipare al fragoroso canto  
 festoso dello stormo  
 a una specie di gioia, e fingere di appartenervi?  
 Il loro essere associati mi fa pensare a una  
 contrapposizione,  
 uno sfrontato confluire che soffoca la passione  
 e ci permette di dimenticare l'irrespirabile  
 profondità dello spazio.  
 E ricordo come una volta da bambini la nostra combriccola  
 s'impadronì di un capro espiatorio – uno di noi –  
 e lo schernimmo. Mi tirai fuori  
 dallo stesso frenetico canto  
 come se le voci fossero staccate dal senso delle parole  
 per divenire una specie di energia  
 in grado di colpire come bastoni e pietre.

Lo schiamazzo e così grande che mi chiedo  
 se sono ubriachi. In un attacco di pazzia  
 lacerano ogni germoglio per liberare gli stami bianco-crema,  
 e tuffano le loro lingue in cerca di nettare  
 il cui odore è pungente come quello dei fiori ligustri.  
 A metà mattinata il bacchanale è finito.  
 Quando mi metto a camminare il suolo è cosparso di piccoli  
 rotondi cappucci  
 come un tumulo di scudi dopo una battaglia ateniese.  
 Spinti dai loro stomaci ritorneranno al crepuscolo  
 per impinzarsi del dono di qualche dio senza nome.  
 Per magia si sentiranno invincibili, e i loro riti  
 schemiranno i cieli per avere perso il controllo della luce.

## “A Goulburn Valley Eclogue”

Two poets are talking at Jim's place. Peter, the younger of the two, is a struggling dairy farmer.

Peter

And so we've had to sell just shy of half the herd to see us through. Jim, it's that or beg the bank. They've said no once already. That door's closed. The price for milk is worse than water, and just last week the premiums for our place jumped. There's nothing they won't flog insurance for. They think the future's like this channelled land to order into pastures, orchards, cows.

Jim

But Pete, forget that accidental stuff and keep your eye on what's essential, life's...

Peter

Don't think what blokes decide in city boardrooms won't find a way to haunt your idyll. This land's no garden to explore. It's risk for you and those you bring along. One bad year and you're forced to live on credit. Two and the bank has got you by the balls – you're sold up in some shit-hole in the suburbs, consumed by pride, and envying former mates their safe routines and salaries. Too distraught to think of song.

## “Egloga in Goulburn Valley”

Due poeti si parlano in casa di Jim. Peter, il più giovane dei due, è un allevatore in difficoltà.

Peter

Così abbiamo dovuto vendere quasi la metà della mandria per sopravvivere. Jim, o si fa così o bisogna pregare la banca. Hanno già detto di no una volta. Quella porta è chiusa. Il prezzo del latte è più basso di quello dell'acqua, e proprio la scorsa settimana è saltato il contratto per il posto. Non c'è nulla che non volessero trasformare per l'assicurazione. Pensano che il futuro sia una terra segnata da canali da trasformare in pascoli, prati, frutteti, mucche.

Jim

Ma Pete, dimentica quelle robe fortuite e concentrati su quello che è essenziale nella vita...

Peter

Non pensare a ciò che quei tipi decidono negli uffici di dirigenza cittadina non è la via per assecondare il tuo idillio. Questa terra non è un giardino da esplorare. Comporta rischi per te e per coloro che lavorano con te. Un'annata cattiva e sei obbligato a vivere a credito. Due e la banca ti strizza i coglioni – vieni svenduto in qualche cesso in periferia, consunto dall'orgoglio e invidiando la sicurezza quotidiana e i salari dei compagni di una volta. Sono troppo incazzato per pensare al canto.

Jim

But life's realities are not some  
inner voice that carps on guilt and duty,  
and they're not the price of lucerne in a drought.  
It's what we'd rather close our minds to –  
this world of things. Look at the way the light  
falls through that row of saplings on the bank –  
lemon scented gums, just four years old.  
There's now a playtpus lives in the creek,  
the first observed round here in years, and just  
last spring two nesting  
kingfishers. Find  
the words to sing of that in lasting form.

Peter

Your solitude and white hair mean  
you've no responsibilities.  
I can't sit still a moment, but  
you've time  
to lie here in the shade your oak trees make.  
Your table's full of food each art grant buys.  
You've ceded prime old farming land to bush  
that's spread with fruit trees, lawns and  
veggie plots  
all fed by water tank. You've got  
nest boxes  
and there's a token bay tree shades the house,  
and literary friends on weekend getaways  
to keep you stocked with gossip and good wine.

Jim

I don't deny my luck, and yet  
I've taken risks for what's important.  
I've stayed clear-eyed and stubborn in the face  
of expectations. I've learnt to live with less.

Peter

Sometimes I think back on this place  
as Curr tells it. The unmarred plains  
that saved a herd of starving sheep.  
The run decreed by letter to the Club.  
And the taut truce the Bangerang supplied.  
Who'd live that risk and brazenness today?

Jim

Ma le realtà della vita non consistono  
nella voce interiore che cavilla sulla colpa e il dovere,  
e non sono il prezzo di un sorso di erba medica.  
Dovremmo fissarci nella mente –  
questo mondo delle cose. Osserva come la luce  
cada attraverso le foglie di alberelli sulla riva –  
resine che sanno di limone, di appena quattro anni.  
Ora c'è un albero particolare nell'insenatura,  
il primo visto in questi anni, e proprio  
l'ultima primavera si sono visti due  
martin pescatori a nidificare,  
esistono parole per cantare di ciò in una forma durevole.

Peter

La tua solitudine e i capelli bianchi significano  
che non hai responsabilità.  
Io non posso starmene fermo un minuto, invece tu hai  
tempo  
di giacere qui all'ombra delle tue querce.  
La tua tavola è coperta di cibo che puoi acquistare.  
Hai ceduto il lavoro agricolo a spazi  
che si estendono con alberi di frutta, prati,  
appezamenti di vegetali  
tutti nutriti da serbatoi d'acqua. Hai scatole inserite  
una nell'altra  
e c'è un alloro che ti adombra la casa,  
e amici letterati nelle evasioni di weekend,  
per tenerti rifornito di pettegolezzi e buon vino.

Jim

Non nascondo la mia fortuna, e tuttavia  
ho preso i miei rischi per ciò che è importante.  
Ho tenuto gli occhi ben aperti e fui ostinato  
nell'impegnarmi. Ho imparato a vivere con meno.

Peter

Qualche volta ripenso a questo luogo  
come afferma Curr. Alle piane non sciupate  
che salvarono una mandria di pecore che pativano la fame.  
La programmazione decretata per lettera alla socierà.  
E la concisa tregua che la Commissione offrì.  
Chi potrebbe, oggi, rischiare ciò e con quale sfacciataggine?

Jim

Curr tells it like a youthful exploit,  
a game of capital and confidence.  
He never lost the compass of back home,  
a state to take your winnings or bowed head.  
For a lark he'd call his convicts Corydon  
and paint them sub tegmine eucalypti.

Peter

What right have we to sing a stolen land?  
The cocksure shouts and cooes of the settlers  
have given way to guilt that mutes  
our songs.

Jim

Here there was never any gift outright.  
What they sang back then, the squatters,  
weren't songs so much as naming rights.

Peter

And what's been our inheritance? That world  
has gone, and set us loose to grasp at grim  
predictions for tomorrow, under the onus  
of dispossessors, working land long cleared  
of scrub and timber, and broken down  
by the aimless tap of cloven hooves  
till topsoil dissipates like  
dirty smoke.

Jim

That storm bank in the west  
has caught  
the sun and shadows lengthen down the plain.  
Soon hail guns will fire over orchards.  
Come on, let's have a drink. I've wine  
and this new poem to show. Such fears  
are better sung than  
dwelt upon.

Jim

Curr lo racconta come un'impresa di gioventù,  
un gioco di importanza capitale e fiducia.  
Non perse mai la bussola che riporta a casa,  
la condizione di fruire delle vittorie, né chinò il capo.  
Per un'allodola soleva chiamare i suoi forzati Coridone  
e li raffigurava sub tegmine eucalypti.

Peter

Che diritto abbiamo di cantare una terra rubata?  
Il presuntuoso grida e deride chi decise  
condannandoci al senso di colpa che tacita i  
nostri canti.

Jim

Non c'è stato qui nessun dono definitivo.  
Ciò che ci cantarono contro, gli abusivi,  
più che canti erano un nominare diritti.

Peter

Cos'è stata la nostra eredità? Il mondo  
se n'è andato, e ci rese liberi di afferrarci tristemente  
a predizioni per il domani, sotto il peso  
degli espropriatori, lavorando la terra da tempo privata  
di piante, legname, e rovinata  
dal ticchettio senza scopo di zoccoli fessi  
finché la terra coltivabile venne trasformata  
in fumo sporco.

Jim

Quello sbandamento nella bufera in occidente ha  
colpito  
il sole e le ombre s'allungano sul piano.  
Presto colpi di grandine aggrediranno i frutteti.  
Vieni beviamoci sopra. Ho del vino  
e questa nuova poesia da fare vedere. Queste paure  
sono meglio cantate di quanto si possa  
dilungarsi su di esse.

## Recollecting Australian Studies at the University of Florence

*Gaetano Prampolini*

Università degli Studi di Firenze (<[gaetano.prampolini@unifi.it](mailto:gaetano.prampolini@unifi.it)>)

The story goes on... and nobody could be happier about it than I, who was instrumental in getting it under way.

Its setting out was the effect of two concurring factors. When, in the late 1970s, young and less young Italian academics in the field of Anglophone literatures were widening the scope of their scholarly interests through the discovery of the Canadian and the Australian ones, I, an Americanist by calling, took to the latter, thanks to Bernard Hickey, who was then teaching at the University of Venice and whose enthusiastic and enthusiasm-raising campaigning fostered the introduction of Australian Studies in several other Italian universities as well. The other factor was a fortunate chance without which Australian Studies might never have started at the University of Florence: in 1984, Marie-Christine Hubert, an Australian specialist of Australian literature who had graduated from the University of Sydney and was a *ricercatrice* at the Gabriele D'Annunzio University of Pescara, moved to Tuscany and was allowed to transfer her position. The statutes of our Faculty of Arts, though, made no provision for the teaching of Anglophone literatures other than the English and the American, and the only way to have Australian matters taught was to smuggle them, so to say, into the syllabus of American literature, which I had been teaching there for over ten years.

As one of its optional seminar courses, Australian literature had an instant as well as a steady success. From the tradition of women writers to Aboriginal writing, from The Nineties to regionalism, from the literature of expatriation to the contemporary short story, so wide was the spectrum of significant aspects dealt with by Hubert, whom I spelled during her leaves of absence only. The attendance averaged twenty to thirty students a year, and quite a number of them chose Australian literature topics for their *laurea* dissertations. What I found important and particularly stimulating for the students as well as myself was the possibility of a comparative approach to two of the major "newer" literatures in English, the American and the Australian.

The highlight for Australian Studies at the University of Florence was the conference, "An Antipodean Connection. Australian Writers, Artists

and Travellers in Tuscany”, that took place in January 1989. With the warm encouragement and multi-faceted cooperation of the Australian Embassy in Rome, the city and the regional governments, the prestigious Gabinetto Vieusseux, and the indispensable financial aid from two Italian banks, we were able to set up a two-day event, meant to be a tribute to Australia’s Bicentenary from an Italian city and region which had been and continue to be among the most favourite destinations for Australians. The conference format we conceived gave the floor exclusively to Australian speakers and, for once, less of it to academics and more to writers and artists, as we deemed the latter to generally be the most perceptive and articulate of the travellers. The speeches delivered by Janine Burke, William Grono, Shirley Hazzard, David Malouf, Desmond O’Grady, and Peter Porter are gathered along with the other papers in the volume of the proceedings. Several writers who had been invited were unable to attend for various reasons. I remember letters full of regret from Rosemary Dobson, Judith Rodriguez, and Thomas Shapcott as I do the one from Germaine Greer, who, in declining our invitation, remarked that we could have spent our monies in more enlightened ways. While choosing not to be one of the speakers, Jeffrey Smart honoured the opening session of the conference with his presence, probably as amazed as everybody else to see the Sala dei Dugento at Palazzo Vecchio crammed full with students, Italian university professors interested in things Australian and many, many Australians, passers-through and residents who came from every corner of Tuscany. Two exhibitions rounded off our programme, that of Jamie Boyd’s paintings inspired by Tuscany at La Strozzi and that of Australian books at Palazzo Vecchio.

In 1995, as a result of a revision of the Faculty statutes, Australian Literature was at last accorded an independent status under the denomination “Letterature dei Paesi di Lingua Inglese” and its teaching confirmed to Hubert, who carried it on brilliantly – and most valiantly too, when her declining health had made her an invalid.

After Christine’s untimely death in 2006, to prevent her legacy from getting lost, I started devoting part of my teaching time to one course in Australian literature. Although well received by sizable and very keen classes of students, my effort was doomed to have a short life. Two years later, in fact, one of the several more or less misguided corrections made to the previous big overhaul of the Italian university system (which, in turn, had produced few, if any, beneficial effects on the humanities) forbade professors from teaching anything outside the official boundaries of their professorships (American Literature, in my case).

That put an end to the teaching of Australian literature at the University of Florence. Happily, however, the story goes on, and in a most exciting and promising way, as is witnessed by the section of the forthcoming issue of the



journal of the Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies, *LEA*, which presents five valuable essays on as many aspects of Australian culture in their respective relations with either the Italian culture or other wider contexts.

Their authors are, or have been, all connected in various capacities with Monash University, whose Centre in Prato stands out, his founder and first director, Professor Bill Kent, pointed out in 2008, as “the largest Australian institution of its sort not only in Italy but in Europe”. I am proud to have taken part myself in its multiform and multi-layered activities, albeit on a small scale, as a part-time teacher of Monash undergraduates and, in 2010, by reading a paper at a lively conference on translation.



STUDI E SAGGI

Itinerari nella *Weltliteratur*



## Nota introduttiva agli atti del seminario *Tra/locando*

*Rosalia Manno, Ernestina Pellegrini, Anna Scattigno*

Università degli Studi di Firenze

Associazione Archivio per la memoria e la scrittura delle donne

“Alessandra Contini Bonacossi”

(<[rosalia.manno14@gmail.com](mailto:rosalia.manno14@gmail.com)>; <[ernestina.pellegrini@unifi.it](mailto:ernestina.pellegrini@unifi.it)>; <[anna.scattigno@unifi.it](mailto:anna.scattigno@unifi.it)>)

Nel maggio 2017 si è svolto presso l'Archivio di Stato di Firenze un Festival intitolato *Dove Non dove, luoghi visti e luoghi immaginati* (per il programma e il materiale documentario cfr. <<http://www.archiviodistato.firenze.it/memoriadonne/>>). La manifestazione è stata ideata e promossa dall'Associazione Archivio per la memoria e la scrittura delle donne “Alessandra Contini Bonacossi”, in collaborazione con l'Archivio di Stato, il Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali e l'Istituto Confucio presso l'Università degli Studi di Firenze. Nell'auditorium, nella sala delle mostre e nella galleria dell'Archivio di Stato si sono avvicendati conferenze, eventi di poesia, di teatro, di danza, lungo un percorso in cui si incontravano preziose carte nautiche del XV e XVI secolo, “libri” di artiste contemporanee, documenti fotografici, frammenti letterari, suoni e sequenze di immagini, attorno al tema dei Luoghi. Luoghi della memoria e dell'immaginario, costruiti con materiali diversi: scritture autobiografiche, poesie, prose, visioni, lettere, dialoganti con opere d'arte su supporti e materiali diversi. In quell'occasione abbiamo presentato per la prima volta in forma embrionale il Parco virtuale *Dove Non Dove*, che essendo stato concepito come un *work in progress* continua a crescere e svilupparsi, con testi di poesia e prosa, scritture autobiografiche, *reportages* di viaggio in lingua originale e in traduzione italiana e inglese (<<http://www.dovenondove.it>>), che danno vita a una planimetria variegata, polifonica e interculturale. Si possono seguire vari itinerari che vanno dalle pellegrine dei primi secoli cristiani alle archeologhe italiane della Scuola di Atene del primo Novecento, dalle mistiche occidentali del Seicento alle artiste surrealiste. Molto ampio lo spazio dato a scrittrici dell'età moderna e contemporanea.

Un momento centrale del Festival è stato il seminario di studi *Tra/locando*, curato scientificamente e coordinato da Diego Salvadori, al quale hanno partecipato alcuni dottori di ricerca del Dottorato in *Lingue Letterature e Culture comparate* dell'Università di Firenze (Luca Baratta, *The Midwives Book di Jane Sharp (1671): paesaggi anatomici in un manuale di ostetricia del*

*Seicento inglese*; Francesca di Meglio, *Josefina Plà, naufraga aggrappata a un paesaggio*; Valentina Fiume, *Radure*; Tina Maraucci, *Latife Tekin: lo sguardo "periferico" su Istanbul*; Diego Salvadori, *Mare del corpo, mare della mente... Sylvia Plath e lo spazio acquatico*). Di questo vivace seminario, arricchito da proiezioni multimediali, si riproducono qui di seguito gli atti.

## Dove/non dove. *Il parco virtuale*: una nota esplicativa

Diego Salvadori

Università degli Studi di Firenze (<[diego.salvadori@unifi.it](mailto:diego.salvadori@unifi.it)>)

### *Abstract*

In this article we present the database Dove/nondove, which aims to collect and list the texts of female authors who've wrote about places and spaces. The goal is to create a global hypertext, monitoring the evolution of specific themes (landscape and environment, pollution and ecological crisis, human non-human relation) in the Feminine literature.

Keywords: *comparative literature, digital humanities, ecocriticism, ecofeminism, geocriticism*

Se il significato di “parco” è quello di zona protetta, l’idea di un “parco virtuale” potrebbe da subito suonare contraddittoria, non fosse altro per uno spazio in vertiginosa espansione come quello del Web, sempre più sottoposto a una “logica di obsolescenza programmata” (Pinotti, Somaini 2016, 139) la quale inficia l’idea stessa di preservazione e tutela. Tuttavia, è sull’aggettivo “virtuale” che dovremmo soffermarci, inteso sia come un qualcosa che esiste in potenza, sia quale simulazione e ricostruzione mediante l’ausilio di un computer (e viene subito da pensare alla realtà virtuale): accezioni, queste, cui dovremmo aggiungere la virtualità costruttiva della scrittura, che crea altrettanti mondi possibili. E *Dove non/dove. Il parco virtuale*<sup>1</sup> ([www.dovenondove.it](http://www.dovenondove.it)) presta fede a una duplice idea di ricostruzione e simulazione: trasposizione di uno spazio geografico all’interno dell’opera letteraria, attraverso il *medium*

<sup>1</sup> Nata dalla sinergia tra il Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali e l’associazione Archivio per la Memoria e la Scrittura delle donne Alessandra Contini Bonacossi, la piattaforma – parte integrante dell’assegno di ricerca *Narrare l’ambiente in una società inclusiva e multiculturale* – è online da giugno 2017. Recentemente è stata presentata, in una veste riveduta e aggiornata, in occasione di *Bright. La notte dei ricercatori in Toscana*, Firenze, 28 settembre 2017, inserita nel percorso “Territori digitali”. Il titolo, come quello del Festival tenutosi all’Archivio di Stato nei giorni 18-19 maggio 2017, è mutuato dalla poesia “Nel nondove” di Rina Sara Virgillito, contenuta nella raccolta *Incarnazioni del fuoco* (1991, 71).

della scrittura (ferma restando l'aderenza o meno al paradigma mimetico); la simulazione digitale di uno spazio potenzialmente infinito, vero e proprio *digital environment* (Gardiner, Musto 2015, 82), destinato ad accogliere il racconto di tali luoghi, in un'operazione di tipo ipertestuale e volutamente *in fieri*, che solo il Web ha reso possibile. Da qui il suo essere sfida nel senso più autentico del termine, un qualcosa che risponde a una tentazione, volendo rifarci al titolo di un celebre testo di Marcel Detienne, di "*comparer l'incomparable*" (2000).

Il parco virtuale nasce sostanzialmente da una domanda specifica: come narrano le scrittrici i loro luoghi? E, soprattutto, è possibile individuare una costante in questa poetica degli spazi? Volendoci richiamare a uno degli assunti della geocritica, "lo spazio non è un contenitore monodimensionale"<sup>2</sup>, quanto piuttosto la risultante di una geografia che attinge a una "ermeneutica spirituale e non dell'osservazione immediata"<sup>3</sup>: un interscambio, dunque, pertinente alla pratica letteraria, atta a disporre e ricreare nel testo quelle che sono le pieghe della realtà. Ma mette conto guardare anche alla perdita, tipica della società contemporanea, del concetto stesso di *genius loci*, e che restituisce una Babele di luoghi, una mappa in consunzione, che la letteratura femminile ha tuttavia cercato di tradurre in parole, per renderla nuovamente leggibile.

*Dove/nondove* si presenta come una piattaforma ibrida, oscillante tra la banca dati e un testo unico, polifonico, dove il concetto stesso di "luogo" rivela, a contatto con la parola, la sua essenza protea e fermentante. E va da sé che le scritture – quelle voci autoriali che sono state, e saranno, qui raccolte e catalogate – originino a loro volta più mappe: traiettorie multiple, destinate a guidare il lettore in un percorso solo in apparenza sconnesso, giacché alimentato dalla continua oscillazione tra lo spazio effettivo (*il dove*) e lo spazio tradotto, rappresentato, coestensivo alla pratica letteraria (*il nondove*). La suddivisione del parco in cinque macro aree – acqua, aria, terra, fuoco, dove/non dove – risponde sì a un ordinamento tematico, ma cerca anche di colmare gli iati che, spesso, sono connaturati all'idea di "luogo" in quanto punto d'incontro/scontro tra identità e culture diverse, destinate però risolversi in una visione multifocale e onnicomprensiva. La prospettiva, di conseguenza, è duplice: diacronica, in virtù dell'ordinamento cronologico dei testi all'interno di ogni area tematica; sincronica, giacché restituita dalle assonanze tematiche che legano tra loro i brani catalogati. Se il luogo è punto di contatto fra testo e mondo, allora alla verticalità della parola (cronologicamente situata) risponde l'orizzontalità dello spazio: uno spazio – quello generato da questi frammenti – che soggiace a una prospettiva volutamente lontana, tale da individuare

<sup>2</sup> Trad. it. di Flabbi 2009, 7; "l'espace n'est pas le contenant unidimensionnel" (Westphal 2007, 6).

<sup>3</sup> *Ibidem*; "herméneutique spirituelle et non d'une observation immédiate" (*ibidem*).



l'evoluzione del tema e dell'immagine all'interno della letteratura globale (da qui la scelta di inserire, per i testi non italiani, anche l'originale). Si tratta, a conti fatti, di guardare a una simultaneità differente, dove le strutture del tempo finiscono per assottigliarsi e cedere il passo a un luogo ispessito, tangibile: una fucina di plurime suggestioni. Le biografie delle singole autrici, a loro volta, tracciano una costellazione *sui generis* e perimetrano quel grande racconto dello spazio portato avanti dal parco: nel passare dal luogo rappresentato a quello delle radici, le due mappe tornano a collimare in un gioco di rispondenze, prossimità e lontananze.

La piattaforma è stata realizzata utilizzando un linguaggio semplice, tale da risultare di facile accesso su più dispositivi (computer, *tablet* e *smartphone*); oltretutto, si è cercato di non appesantire quella che, a conti fatti, è la sua stessa parte fondante e precipua, ovvero sia l'insieme dei testi reperiti. *Dove/nondove* offre un duplice approccio: mirato, allorché il visitatore può sia risalire a un luogo specifico, partendo dalla biografia di una singola autrice; e tematico, ovvero sia mediante l'accesso diretto a una delle varie sezioni e sottosezioni del parco. Un'interazione diadica che, a conti fatti, permette di leggere il parco sia come un testo *in crescendo* (in virtù dell'ordinamento cronologico dei vari frammenti), ma anche come percorso per quadri staccati, grazie alla creazione di specifici punti chiave che rendono i brani stessi interrogabili, in nome di una profondità ipertestuale<sup>4</sup>.

Concludendo, *Dove/non dove. Il parco virtuale* risponde a plurimi intenti: *in primis*, permette di monitorare l'evoluzione del concetto di luogo e spazio nella letteratura femminile attraverso i secoli al fine di tracciare, in un'ottica comparatistica, i punti di contatto e le differenze che tengano conto anche delle specificità geografiche; a ciò si aggiunge il proposito di individuare i molteplici punti di vista che si accompagnano alla narrazione di un luogo specifico, ricostruendo dunque i vari strati di un "palinsesto" spaziale; per soffermarsi, guardando alle teorie ecocritiche, si sofferma sul tema dell'emergenza ambientale nella letteratura femminile, onde tracciare una diacronia che, dagli anni Sessanta (dall'uscita, per intenderci, di *Silent Spring* di Rachel Carson, 1962), si snoda fino alla contemporaneità.

#### *Riferimenti bibliografici*

- Carson Rachel (1962), *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin; London, Hamish Hamilton.  
 Detienne Marcel (2000), *Comparer l'incomparable*, Paris, Seuil.

<sup>4</sup>Il reperimento del materiale è stato, e viene tuttora portato avanti da un nutrito gruppo di collaboratori: non solo docenti, ricercatori, assegnisti e dottori di ricerca, ma anche validi laureandi che, con le loro tesi, hanno avuto modo di curare i vari profili biografici presenti sul sito.

- Gardiner Eileen, Musto Roland (2015), *The Digital Humanities. A Primer for Students and Scholars*, Cambridge, Cambridge UP.
- Pinotti Andrea, Somaini Antonio (2015), *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi.
- Virgillito Rina Sara (1991), *Incarnazioni del fuoco*, Introduzione di Ernestina Pellegrini, Bergamo, Moretti&Vitali.
- Westphal Bertrand (2007), *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Minuit. Trad. it. di Lorenzo Flabbi (2009), *Geocritica. Reale Finzione Spazio*, Roma, Armando.

“I had once the chance to see when  
I was performing my office of *Midwifry*”  
Paesaggi anatomici nel  
*Midwives Book* (1671) di Jane Sharp

Luca Baratta

Università degli Studi di Firenze (<[luca.baratta@unifi.it](mailto:luca.baratta@unifi.it)>)

*Abstract*

In a cultural context dominated by men, Jane Sharp was the first English woman to have authored a midwifery treatise. The present essay highlights the originality of her *Midwives Book* (1671) in comparison with the previous male treatises, showing how she consciously exploited her male counterparts' works, often taking position against them. In pursuing this purpose, the article analyzes the functions attributed to the use of a metaphorical language, identifying some specific rhetorical strategies: in particular way, Sharp's insistence on her own visual experience as a certification of truth, and her use of metaphors taken from the natural world. Thus, the *Midwives Book* seems to take the shape of an “experiential journey” in the woman's body which, in Sharp's words, is no more the territory of mere speculation, but a real landscape, seen, contemplated, explored and described.

Keywords: *anatomy, early modern England, Jane Sharp, landscape, midwifery*

1. “*It is not proper for women to be of this profession*”. *Midwifery e conflitti di genere*

Quando, nel 1671, Jane Sharp pubblica *The Midwives Book*, la sua operazione culturale sembra assumere le fattezze di un crimine di “lesa maestà” in un mondo dominato dalla voce degli uomini.

I trattati di *midwifery* nell'Inghilterra della prima età moderna appaiono, infatti, come una provincia letteraria eminentemente maschile fin da quando, nel 1540, esce per i tipi di Thomas Raynald *The Byrth of Mankynde* di Richard

Jonas, traduzione dal tedesco del *Rosegarten* di Eucharius Rösslin (1513)<sup>1</sup>. Rivista e ampliata cinque anni più tardi dallo stesso Raynald, e poi più volte ristampata, l'opera inaugura una vera e propria genealogia di trattati che si specchiano, si richiamano, si citano l'un l'altro, e in cui le voci resteranno sempre e solo maschili<sup>2</sup>: la lista prosegue infatti nel 1612 con *Child-birth or, The happy deliuerie of vvomen* di Jacques Guillemeau (traduzione dall'originale francese del 1609), nel 1637 con *The expert midwife* di Jakob Rüff (traduzione dall'originale latino, pubblicato nel 1554), nel 1651 con *A Directory for Midwives* di Nicholas Culpeper, nel 1664 con *Practical Physick the Fourth Book* di Daniel Sennert (traduzione dall'originale latino del 1632), nel 1665 con *Dr. Chamberlain's Midwives Practice* di Peter Chamberlen<sup>3</sup>. Un coro di soli uomini, dunque, che anche quando non espressamente dichiarato citano largamente o traducono trattati continentali (in particolare, quelli di Thomas Bartholin, vera autorità in campo anatomico nella prima età moderna), a loro volta profondamente indebitati con le venerande autorità classiche di Ippocrate, Aristotele, Galeno. È sufficiente questo elenco per rendere icasticamente chiara la grande contraddizione della trattatistica sulla *midwifery* nell'Inghilterra della prima età moderna: da una parte i riti del parto, gestiti dalle donne nel luogo sacro e inviolato della camera chiusa; dall'altra la letteratura scientifica sul tema della nascita, prodotta solo da voci maschili (Hobby 1999, xvi-xx). Un contrasto, questo, tra la realtà femminile del parto e la sua rappresentazione maschile nei libri di scienza, nella cui filigrana alcuni studiosi hanno potuto leggere uno dei tanti tentativi di ricondurre il corpo (in una delle sue più specifiche e rigogliose manifestazioni: la riproduzione) sotto il controllo dell'autorità patriarcale (Sawday 1995, 226; Bicks 2007, 2).

<sup>1</sup> Eucharius Rösslin (1470-1526) pubblica a Strasburgo nel 1513 il suo *Der Swangern Frauennvndhebam[m]en Rosegarten* ("Il giardino di rose per le donne incinte e le levatrici"), tradotto nel giro di pochi anni nelle principali lingue europee. Per un quadro su questo importante, seminale trattato si rimanda ad Arons 1994.

<sup>2</sup> Fanno eccezione solo alcuni estratti dalle *Observations diverses* (1609) di Louise Bourgeois, contenuti nella raccolta *The Compleat Midwives Practice*, pubblicata anonima per i tipi di Nathaniel Brooke nel 1656, e più volte ristampata, con aggiunte, nel 1659, 1663 e nel 1680. Il frontespizio reca solo enigmatiche iniziali, "By T.C. I.D. M.S. T.B. practitioners": l'*English Short Title Catalogue* attribuisce congetturabilmente il trattato a Thomas Chamberlayne (<[http://estc.bl.uk/F/RN3AU-VUIX2XSYIPE2HIPF6D1IVJ8EP35JUFMKG2IAP1PCGRGDL-16631?func=full-set-set&set\\_number=012047&set\\_entry=000003&format=999](http://estc.bl.uk/F/RN3AU-VUIX2XSYIPE2HIPF6D1IVJ8EP35JUFMKG2IAP1PCGRGDL-16631?func=full-set-set&set_number=012047&set_entry=000003&format=999)>, 11/2017); Doreen Evenden ritiene che tutti gli anonimi nascosti dalle iniziali siano quattro donne (2000, 8), ma Caroline Bicks argomenta in senso contrario (2007, 22, n. 11): l'attribuzione definitiva della raccolta risulta pertanto molto problematica. Sull'affascinante figura di Louise Bourgeois (1563-1636), levatrice di Maria de' Medici alla corte di Francia, si veda Perkins 1996.

<sup>3</sup> Alla lista si può aggiungere anche il manoscritto del *Man-Midwife* Percivall Willughby (1596-1685), *Observations in Midwifry* (pubblicato postumo, nel 1863).

La battaglia tra le *midwives* e le pretese del controllo maschile non si è combattuta, tuttavia, solo tra le pagine dei libri. Si è trattato anzi di una relazione lunga e composita, una vera e propria competizione tra le levatrici e le loro controparti maschili, che ha caratterizzato le diverse nazioni europee tra il 1400 e il 1800 e il cui obiettivo finale, insistentemente perseguito (e infine raggiunto), è stato il completo assorbimento della *midwifery* nella pratica medica (Marland 1993, 1)<sup>4</sup>.

All'analisi di questo ricco e complesso dibattito culturale intorno all'arte delle levatrici è stata dedicata, soprattutto negli ultimi venti anni, un'importante serie di studi di cui è opportuno rendere qui rapidamente conto: il conflitto tra le *midwives* e la pretesa maschile del controllo sulla pratica medica è infatti sfondo essenziale per la comprensione del trattato di Sharp.

Un primo insufficiente quadro delle dinamiche di questo conflitto (una narrazione storiografica che ha avuto larga fortuna negli studi successivi) è offerto già dagli aurorali contributi di Aveling (1872 e 1882) e Spencer (1927), seguiti da Cutter (1934, aggiornato da Viets 1964<sup>2</sup>), che presentano la questione in termini semplicisticamente evolutivi e talvolta misogini, e in certo modo fondano la vulgata delle *midwives* ignoranti contrapposte ai medici innovatori, portatori di luce e scienza: in questa narrazione manichea, un ruolo di primo piano assume la famiglia Chamberlen, che negli anni Venti e Trenta del XVII secolo non solo promuove l'uso del forcipe durante il parto, ma tenta di assumere il controllo del sistema delle licenze, e – di fatto – la formazione delle levatrici. In realtà, come dimostrato da studi più recenti (Evenden 1993; Hobby 1999, xii-xiii), le competenze delle *midwives* sono molto diversificate geograficamente anche all'interno della stessa nazione, e – almeno nel contesto urbano – la loro notevole preparazione le fa preferire ai colleghi maschi almeno fino ai primi anni del Settecento.

Negli anni Sessanta del Novecento, Forbes ha proposto un'altra narrazione del medesimo conflitto, legando alla caccia alle streghe il tema del controllo patriarcale (in particolare ecclesiastico) sulle *midwives*: ignoranti, incompetenti, povere e marginalizzate, le levatrici immaginate da Forbes cedono con

<sup>4</sup> Il volume curato da Hilary Marland nel 1993 è il primo studio collettivo recente che fornisca un complesso sguardo europeo sulla *midwifery* in età moderna, con contributi di diversi autori su Inghilterra, Germania, Francia, Italia, Spagna e Paesi Bassi. Per quanto attiene l'Inghilterra, si segnalano in particolare i saggi di Doreen Evenden (9-26), David Harley (27-48), Ann Gardina Hess (49-76) ed Helen King (115-130). Quello che emerge da questo volume, davvero seminale, è un quadro molto diversificato tra l'esercizio della professione di levatrice nelle aree urbane e nel contado: se nelle piccole comunità di campagna la *midwifery* si caratterizza spesso come pratica sporadica di buon vicinato e la levatrice ha sovente competenze limitate, nella grande metropoli si sviluppa invece un articolato sistema di licenze, che garantisce un alto livello di competenza, ma anche un più capillare controllo da parte delle autorità statali e soprattutto ecclesiastiche. Sull'Inghilterra di epoca Tudor e Stuart, un interessante quadro d'insieme è offerto anche da Eccles 1982.

facilità alla tentazione della superstizione o, addirittura, del patto col diavolo (1962, 264-265). Tale racconto è stato non ingiustamente ritenuto inadeguato e frutto di una vera e propria distorsione storiografica, perché se è vero che molto spesso le *midwives* appaiono coinvolte in processi di stregoneria, è vero anche che nella maggior parte dei casi vi figurano in veste di testimoni, come esperte nell'esame del corpo femminile alla ricerca del presunto marchio demoniaco: ben lungi dall'apparire povere e ignoranti, le levatrici in molti casi entrano dunque in scena come attendibili professioniste (Hobby 1999, xi-xii).

Più interessante (e convincente) è infine il filone di studi che osserva il controllo maschile sulle *midwives* da una prospettiva religiosa: la Chiesa sviluppa infatti, in Inghilterra come in altre nazioni europee, un sistema di licenze volto a regolamentare l'esercizio della professione. Un celebre esempio è fornito dal giuramento di Eleanor Pead, pronunciato di fronte all'arcivescovo di Canterbury nel 1567 per ottenere la licenza ufficiale di levatrice:

I, Eleonor Pead, admitted to the office and occupation of a midwife, will faithfully and diligently exercise the said office according to such cunning and knowledge as God hath given me: and that I will be ready to help and aid as well poor as rich women being in labour and travail of child [...]. Also, I will not permit or suffer that any woman being in labour or travail shall name any other to be the father of her child, than only he who is the right and true father thereof: and that I will not suffer any other body's child to be set, brought, or laid before any woman delivered of child in the place of her natural child, so far forth as I can know and understand. Also, I will not use any kind of sorcery or incantation in the time of the travail of any woman: and that I will not destroy the child born of any woman, nor cut, nor pull off the head thereof, or otherwise dismember or hurt the same, or suffer it to be so hurt or dismembered by any manner or ways or means. Also, that in the ministrations of the sacrament of baptism in the time of necessity, I will use apt and the accustomed words of the same sacrament, that is to say, this

Io, Eleonor Pead, autorizzata all'esercizio e alla professione di levatrice, eserciterò il detto ufficio fedelmente e diligentemente, secondo l'abilità e la conoscenza che Dio mi ha donato; e [giuro] che sarò pronta ad aiutare e soccorrere indistintamente le donne povere e quelle ricche durante le doglie e nel momento del parto [...]. Inoltre, non permetterò o consentirò che nessuna partoriente attribuisca la paternità del proprio figlio ad altri che a colui che ne è il legittimo e vero padre; e [giuro] che, nei limiti di quanto io possa comprendere e conoscere, non acconsentirò che nessun altro bambino sia portato e sostituito al suo figlio naturale. Inoltre, non farò ricorso ad alcun tipo di stregoneria o incantamento durante il travaglio di nessuna donna; e [giuro] che non arrecherò danno alcuno al figlio di nessuna donna, non lo mutilerò, non lo decapiterò, e neppure lo smembrerò o ferirò, né consentirò che sia ferito o smembrato in alcun modo, in nessuna maniera e con nessuno strumento. Inoltre, [giuro] che nell'amministrare il sacramento del battesimo, in caso di necessità, userò le parole adeguate e consuete di tale sacramento, vale a dire

words following [...]; *I christen thee in the name of the Father, the Son, and the Holy Ghost*, and none other profane words. And that in such time of necessity in baptizing any infant born, and pouring water upon the head of the same infant, I will use pure and clean water, and not any rose or damask water, or water made of any confection or mixture: and that I will certify the curate of the parish church of every such baptizing.  
(Strype 1824, II, 242-243)

le seguenti parole [...]: *io ti battezzo nel nome del Padre, del Figlio e dello Spirito Santo*, e nessun'altra parola profana. E [giuro] che in tale circostanza di necessità, nel battezzare qualunque neonato e nel versargli dell'acqua sul capo, userò acqua pura e pulita, e nessuna acqua di rose, o acqua di rosa damascena, o acqua realizzata con preparazioni o miscele; e [giuro] che certificherò al curato della parrocchia competente ogni battesimo in tal modo celebrato.<sup>5</sup>

Il giuramento di Eleanor Pead è spesso citato negli studi sulla *midwifery* (Forbes 1966, 145; Donnison 1977, 6; Towler, Bramall 1986, 56; Evenden 2000, 25) come prova del tentativo da parte delle autorità religiose di esercitare il proprio controllo su un luogo e un momento eminentemente femminili. Se ciò è senz'altro vero, è necessario rilevare che questo e altri giuramenti consimili ci mostrano in filigrana molte e diverse preoccupazioni da parte della Chiesa d'Inghilterra, che attengono non soltanto ad una volontà di censura e supervisione, ma anche alla preoccupazione di garantire uno standard di competenze. Non a caso, nelle parole di Eleanor emerge, sì, la proibizione di far ricorso ad arti magiche e la necessità di garantire la corretta somministrazione del battesimo anche in contesti (e momenti) in cui è difficile assicurare la presenza di un presbitero; ma anche, significativamente, l'impegno a fornire a tutte le madri, di qualsiasi ceto sociale, la necessaria assistenza nel momento del parto; la volontà di tutelare la legittima paternità del nascituro; il divieto di menomare in alcun modo il bambino. Insomma, il sistema delle licenze non può essere inteso *tout court* come uno strumento di controllo, ma come la risposta ad un diversificato insieme di necessità, tra cui, non ultima, la volontà di garantire un elevato livello di esperienza e professionalità delle levatrici (Evenden 2000, 34).

Come spero sia emerso in questo breve quadro introduttivo, la questione del controllo patriarcale sulle *midwives* – sospese tra il mondo esclusivamente femminile della sala da parto e quello maschile della trattatistica, della medicina e dei tribunali religiosi e secolari – disegna un quadro estremamente complesso e articolato, che sfugge a tentativi di ricostruzione lineari e semplificanti e che, allo stato attuale degli studi, necessita di ulteriori analisi e approfondimenti. È essenziale riconoscere che nell'Inghilterra della prima età

<sup>5</sup> Ove non diversamente indicato, le traduzioni sono di chi scrive.

moderna le competenze delle levatrici non sono omogenee, ma conoscono una notevole differenziazione su base spaziale, che infragilisce fino a rendere inefficace l'idea della *midwife* occasionale e incompetente; il rapporto con la stregoneria va indagato con le dovute cautele e non appare sempre dirimente per costruire un quadro d'insieme; infine, se è difficile identificare il momento preciso in cui il sistema delle licenze si avvia e lentamente si impone, è chiaro che esso – ormai attivo nella seconda metà del Cinquecento – non si giustifica solo con funzioni di controllo e censura, e risponde ad una molteplicità di obiettivi, tra i quali, non ultimo, la costruzione di uno standard uniforme e condiviso di competenze.

Ciò che ha evidenza documentaria, tuttavia, è che esiste un preciso momento in cui il sistema delle licenze (*longa manus* del controllo maschile sull'esercizio della *midwifery*) conosce in Inghilterra un momento di profonda crisi: i registri ecclesiastici sono sospesi negli anni 1642-1661, che corrispondono alla grande catastrofe della guerra civile. Si tratta di un momento di “indebolimento” delle autorità centrali e della possibilità stessa non solo di esercitare qualsiasi forma di controllo, ma persino di strutturare e organizzare un sistema unitario. Ebbene, proprio in questo ventennio “debole” si colloca non casualmente buona parte dell'attività di Jane Sharp, attività che la donna raccoglierà nel suo *Midwives Book*, pubblicato a Londra nel 1671.

Dopo aver delineato, in questo breve stato dell'arte, il *background* storico su cui si inseriscono l'attività e la scrittura di Jane Sharp, il presente lavoro ha come obiettivo la messa in luce di alcuni aspetti di originalità del suo manuale che emergono dal confronto con la trattatistica maschile precedente. Dal punto di vista metodologico, particolarmente utile risulterà evidenziare comparativamente il suo consapevole riuso (spesso in chiave di contrapposizione) delle fonti citate e prendere in esame le funzioni attribuite all'impiego del linguaggio metaforico. In questo quadro, il lavoro isolerà alcune specifiche strategie retoriche, in particolare l'insistenza sulla propria esperienza “visiva” come certificazione di verità, e l'uso di metafore tratte dal mondo naturale: due modalità argomentative che, insieme, consentono di leggere nella filigrana del libro una sorta di “viaggio esperienziale” nel corpo femminile.

In questo modo, nelle pagine di Sharp il corpo della donna, la sua capacità riproduttiva, il parto e la cura del neonato smettono di essere un territorio di sola teoresi per diventare vero e proprio paesaggio, visto, contemplato, esplorato e descritto: la competenza pratica (campo esclusivo di una *midwife*, unito alla orgogliosa rivendicazione di una conoscenza teorica pari a quella maschile) le consente di opporsi in maniera retoricamente avveduta ai suoi predecessori maschi. Al termine del percorso, Sharp apparirà ai lettori come colei che sa perché ha visto, conosce perché ha fatto, è consapevole perché ha agito. Ma prima di procedere in questa direzione, andiamo alla ricerca della nostra protagonista.



## 2. “*My long Practice of Midwifery*”. Breve ritratto di una levatrice invisibile

Nei primissimi studi dedicati al tema della *midwifery*, Jane Sharp appare incredibilmente misconosciuta: se Aveling le dedica uno scarno paragrafo composto per lo più di citazioni senza commento (1872, 47-54), Cutter (anche nell'aggiornamento del 1964<sup>2</sup> a cura di Viets) e Forbes (1964) evitano persino di citare il suo nome.

È solo alla metà degli anni Novanta del Novecento che Jane Sharp trova finalmente studiosi (anzi, non casualmente, studiosi) interessate a mettere in luce la sua figura: sono Keller (1995) e King (1995) che, per prime, indagano il suo ruolo di rottura nei confronti del predominio maschile nel campo della *midwifery* e pongono in luce gli elementi di originalità del suo lavoro rispetto alla trattatistica precedente. L'indagine sulla figura di Sharp e sulla sua importanza storico-culturale ha poi trovato in Elaine Hobby una instancabile sostenitrice: a lei si deve infatti non solo l'edizione critica moderna del trattato (Sharp 1999, con l'importante introduzione di Hobby 1999), ma anche un ampio lavoro di revisione e rilettura operato negli anni successivi in una ricca serie di saggi (Hobby 2001a; 2001b; 2002; 2003; 2012), che hanno messo in luce i suoi rapporti e i suoi aspetti di originalità con la trattatistica maschile precedente e coeva.

Il lavoro di Elaine Hobby resta pertanto centrale per la comprensione del *Midwives Book* e, se non è mancato chi sminuisce l'originalità di Sharp ed enfatizza le sue dipendenze da trattati precedenti, in particolare quelli di Culpeper e Chamberlen (Fissell 1995; 2004, 51-52, 199; Phelps Walsh 2014), la critica anche più recente tende a riconoscere gli ampi tratti di novità della nostra levatrice: Bicks (2007) ha messo in luce la capacità di Sharp di costruire uno standard dell'anatomia femminile indipendente dall'analogo maschile (la trattatistica precedente presentava il corpo della donna come una versione indebolita e incompleta del corpo dell'uomo) mentre Morphis (2014) evidenzia come l'unione di conoscenza teorica e competenza empirica consenta a Sharp di rinnovare completamente non soltanto l'immagine della *midwifery*, ma persino quella del corpo umano.

In questo ricco quadro di studi, non soltanto è potuta emergere – dopo secolare disinteresse – l'importanza intellettuale della nostra protagonista, ma anche qualche traccia più concreta sul suo profilo biografico. La vita di Jane Sharp, infatti, è nascosta tra le scarse testimonianze coeve e i pochi cenni biografici che lei stessa lascia trasparire dal suo libro e può scorgersi esclusivamente per frammenti. Negli ultimi anni, tuttavia, interrogando al meglio le fonti, è stato possibile fare qualche ipotesi e gettare una luce flebile sul percorso di vita di questa affascinante figura femminile (specificamente biografici sono infatti gli studi di Moscucci 2004; Bosanquet 2009 e Beal 2013).

Non sappiamo quando e dove Jane Sharp sia nata, ma è probabile che le sue origini siano da ricondurre, negli anni iniziali del XVII secolo, all'Inghilterra centro-occidentale: questa ipotesi è avvalorata non solo dall'uso di espressioni linguistiche tipiche di quest'area geografica, ma anche dalla dedicatoria del *Midwives*

Book a “Lady Ellenour Talbutt”, in cui si può riconoscere Eleanor Talbot, nipote del nono e sorella del decimo conte di Shrewsbury. L’originaria vicinanza spaziale delle due donne costituirebbe uno dei motivi del loro legame (Hobby 1999, 3, n. 1).

Altrettanto poco è ricostruibile del suo grado di istruzione. Tuttavia le vaste letture che lei stessa dichiara e cita nella sua ricca prosa testimoniano sia di un importante percorso formativo sia della possibilità di accedere a biblioteche particolarmente fornite di testi medici. In una nazione dilaniata dallo scontro religioso, fu probabilmente di fede protestante (Morphis 2014, 171).

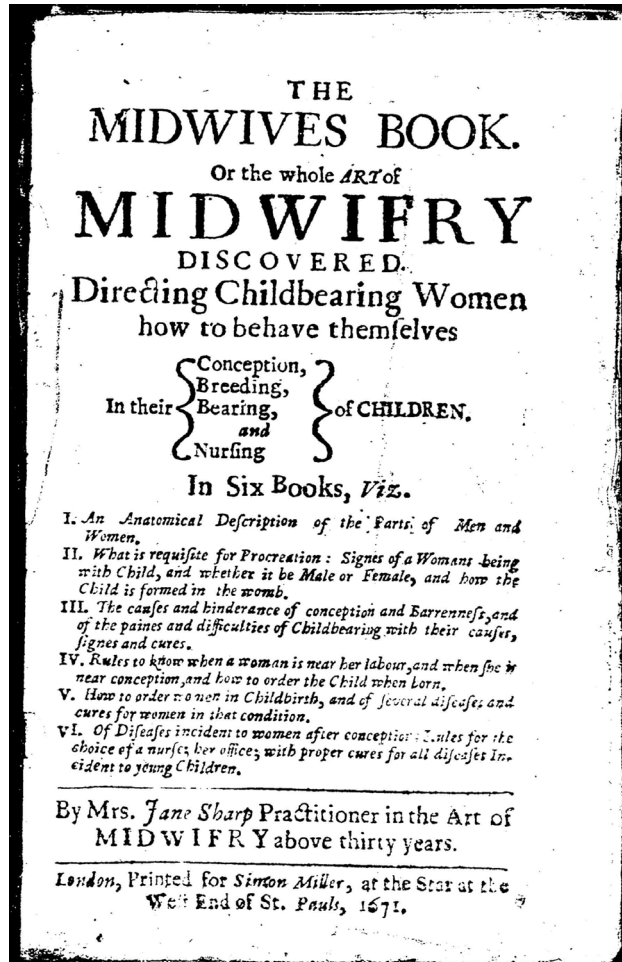


Fig. 1 – Jane Sharp, *The Midwives Book. Or the whole Art of Midwifry discovered*, London, printed for Simon Miller, at the Star at the West End of St. Pauls, 1671, frontespizio. © The Henry E. Huntington Library, San Marino (CA). Riproduzione autorizzata per LEA 6, 2017

Il frontespizio stesso del *Midwives Book* ce la descrive “Professionista nell’arte dell’Ostetricia per oltre trent’anni”<sup>6</sup>: un’esperienza pluridecennale intorno agli anni 1640-1670 che è tradizionalmente accolta come veritiera in tutti i brevi profili biografici. La possibilità di spostarsi frequentemente da Shrewsbury a Londra (un tragitto di circa 150 miglia), oltre alla sua stessa affermazione di aver affrontato “ingenti spese per le traduzioni di tutti i libri su questo tema [l’Ostetricia], sia francesi, che olandesi e italiani”<sup>7</sup> ci fa supporre una discreta disponibilità economica e la sua appartenenza (originaria o per ascesa sociale) alla *middle-class* cittadina (Morphis 2014, 191, n. 8).

È possibile che si sia sposata e abbia avuto dei discendenti: una certa Sarah Sharp (probabilmente una figlia o una nuora a cui trasmise le sue conoscenze) è nominata nelle volontà testamentarie di Anne Parrott, levatrice morta nel 1698, attiva a Londra nel quartiere di St. Clement Danes (Moscucci 2004)<sup>8</sup>.

Malgrado queste scarse tracce, e nonostante importanti ricerche d’archivio nei registri parrocchiali e negli oltre cinquecento certificati di licenza sopravvissuti per il periodo 1661-1669, non è stato tuttavia possibile trovare prove documentarie certe della sua esistenza: per questo motivo, è stato affermato, in via del tutto ipotetica, che “Jane Sharp” possa anche essere uno pseudonimo (Morphis 2014, 191, n. 8; Phelps Walsh 2014).

Persona reale di cui si sono perse le tracce documentarie, o (meno probabilmente) *character* sapientemente costruito, in ogni caso quella che emerge dal suo libro è una voce di donna, impegnata a ribaltare i *cliché* della trattazione maschile sulla *midwifery*. Avviciniamoci al libro, per cominciare a sentirla.

### 3. “*I shall proceed to set down such rules*”. Intenti programmatici e stile del *Midwives Book*

Il *Midwives Book* esce nel 1671 per i tipi dello stampatore Simon Miller, attivo con un punto vendita nel *West End* di *St. Pauls*. Si tratta di un corposo libro di 418 pagine in ottavo, il cui frontespizio (immagine 1) propone al lettore un itinerario scandito in sei libri, ognuno dei quali è dedicato ad approfondire un diverso aspetto del processo di creazione di una nuova vita: l’anatomia riproduttiva maschile e femminile, il concepimento del feto, la

<sup>6</sup> Orig. “Practitioner in the Art of Midwifry above thirty years” (Sharp 1671, frontespizio).

<sup>7</sup> Orig. “Great Cost in Translations for all Books, either French, Dutch, or Italian of this kind [*scil.* about Midwifery]” (ivi, dedicatoria, s.p.).

<sup>8</sup> Interessante che nella stessa parrocchia abbia operato, sebbene in un’epoca leggermente più tarda, anche un’altra celebre *midwife* militante, la cattolica Elizabeth Cellier (*fl.* 1668-1688), processata nel 1679 per un presunto complotto papista contro il futuro Giacomo II (King 2004). Helen King ha esplicitamente riconosciuto in Sharp uno dei riferimenti di Cellier sul piano della rivendicazione dell’esperienza contrapposta alla pura erudizione (King 1993, 124 e n. 63).

nascita, la cura del neonato<sup>9</sup>. Il libro, come avremo modo di vedere fra poco, si sostanzia su un peculiare rapporto tra conoscenza teorica e competenza acquisita nella pratica. Pertanto, sebbene arricchito da resoconti esperienziali, il *Midwives Book* non è un estemporaneo diario di prodezze lavorative di una levatrice esperta; al contrario, non solo presenta una struttura estremamente avveduta, ma intesse un fitto rapporto con tutti i manuali che lo hanno preceduto.

Jane Sharp cerca prima di tutto di minare i preconcetti che i suoi predecessori maschi (spesso implicitamente misogini) nutrono sul funzionamento del corpo femminile. Attinge, è vero, agli importanti trattati di Sennert, Culpeper e Chamberlen, ma raramente li cita *verbatim* e sempre ne rielabora i concetti e le teorie e, laddove non si trova d'accordo, ne confuta i principi.

Un esempio particolarmente rappresentativo riguarda il piacere delle donne nell'atto del rapporto sessuale: mentre per i dotti *physicians* dell'epoca questo elemento è ritenuto irrilevante e secondario rispetto al piacere maschile, Sharp ne accentua l'importanza, affermando che è solo grazie al piacere che le donne riescono effettivamente a concepire i loro figli ("il *Clitoride* [...] rende lascive le donne e procura loro piacere nel rapporto sessuale e se non fosse per quest'organo, esse non avrebbero desiderio né piacere né potrebbero mai concepire")<sup>10</sup>. Se i suoi contemporanei ponevano l'accento sulla sterilità come problema eminentemente femminile ("la sterilità deriva più frequentemente da un difetto nelle donne che da un difetto negli uomini")<sup>11</sup>, Sharp al contrario discute – ridicolizzandolo – un rimedio "magico" contro la sterilità degli uomini ("i *Francesi*, in casi del genere, consigliano all'uomo [...] di urinare attraverso l'anello nuziale della moglie, senza farne andar fuori neppure una goccia, e così egli sarà perfettamente guarito. Lascialo tentare, se gli va")<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Si dispone qui, per comodità del lettore, una sintesi della struttura interna del manuale. Libro primo: una descrizione anatomica degli organi sessuali dell'uomo e della donna; libro secondo: ciò che è necessario alla procreazione, indizi per comprendere se la donna è incinta e se attende un maschio o una femmina, processo di formazione del feto nel ventre materno; libro terzo: le cause che ostacolano il concepimento e generano sterilità, dolori e difficoltà della gestazione con cause, sintomi e rimedi; libro quarto: regole per comprendere quando una donna è prossima al travaglio e su come trattare il bambino appena nato; libro quinto: come prendersi cura della puerpera, disturbi della donna dopo il parto e loro rimedi; libro sesto: altri disturbi della madre dopo il parto, regole per scegliere una balia e i suoi compiti, cure per tutte le malattie che possono manifestarsi nei neonati.

<sup>10</sup> Orig. "the *Clitoris* [...] makes women lustfull and take delight in Copulation, and were it not for this they would have no desire nor delight, nor would they ever conceive" (Sharp 1671, 43-44).

<sup>11</sup> Orig. "barrenness is oftener from a fault in the women than the men" (Sennert 1664, 134-135).

<sup>12</sup> Orig. "the *French* in such a case advise a man [...] to piss through his wives wedding ring and not to spill a drop and then he shall be perfectly cured. Let him try it that pleaseth" (Sharp 1671, 101).

Jane Sharp si distacca dai suoi contemporanei anche in relazione alle teorie sul parto: se per i suoi predecessori la cosa più importante a cui badare è che le donne diano alla luce i loro figli sdraiate supine nei loro letti, per Sharp è la donna che deve decidere come si sente più comoda per affrontare i dolori del travaglio (“tieni conto che non tutte le donne assumono la stessa posizione durante il parto”)<sup>13</sup>. Insomma: gli esempi presentati (e i numerosi altri che si potrebbero presentare) mostrano che, se non si può negare l’insistito riferimento di Sharp alle sue fonti, nella maggior parte dei casi tale riferimento è posto in chiave oppositiva (Hobby 2001a), e rivela pertanto una scelta consapevole e un vero e proprio programma intellettuale<sup>14</sup>.

Sharp scrive per ribaltare dei *cliché* che, nella sua esperienza trentennale, ha potuto giudicare inadeguati: sua è la volontà di mettere insieme la conoscenza teorica (che pure dimostra, con le precise e puntuali citazioni dalle sue vaste letture) e l’esperienza. “Anatomy” (conoscenza speculativa) e “Experience” (conoscenza pratica) sono infatti i due poli complementari intorno ai quali una levatrice davvero competente deve gravitare. Jane Sharp pone subito in chiaro questa doppia, necessaria competenza, nella dedicatoria con cui il libro si apre, rivolta in particolare alle “Sisters”, le colleghe *midwives* e tutte le donne che vogliono intraprendere quest’arte:

Sisters,

I Have often sate down sad in the Consideration of the many Miseries Women endure in the Hands of unskilful Midwives; many professing the Art (without any skill in **Anatomy**, which is the Principal part effectually necessary for a Midwife) meerly for Lucressake. I have been at Great Cost in Translations for all Books, either French, Dutch, or Italian of this kind. All which I offer with my own **Experience**. (Sharp 1671, s.p., grassetto di chi scrive)

Sorelle,

Mi sono spesso rattristata nella considerazione delle molte esperienze negative che le donne affrontano, se si trovano nelle mani di levatrici incompetenti, dato che molte di loro praticano l’Arte (senza nessuna conoscenza dell’**Anatomia**, che è la componente davvero principale e necessaria per una levatrice) solo a fine di lucro. Ho sostenuto ingenti spese per le traduzioni di tutti i libri su questo tema, sia francesi, che olandesi e italiani. Tutto ciò lo offro insieme alla mia personale **Esperienza**.

<sup>13</sup> Orig. “Take notice that all women do not keep the same posture in their delivery” (ivi, 199).

<sup>14</sup> Una medesima strategia di ribaltamento delle fonti è posta in luce da Caroline Bicks, che ha analizzato alcuni *tòpoi* della trattatistica maschile (in particolare nella descrizione anatomica degli organi riproduttivi) rovesciati dall’operazione intellettuale di Sharp: Bicks evidenzia la capacità di Sharp di costruire uno standard dell’anatomia femminile autonomo rispetto al corpo maschile, laddove i suoi colleghi maschi tendevano a descrivere il corpo della donna esclusivamente come complemento, fragile e imperfetto, dell’archetipo virile (2007).

Se è vero, dunque, che la conoscenza teorica è il cuore dell'Arte, è vero anche che essa si offre nel libro accanto alla prassi. Un concetto caro a Sharp, che lo ribadisce, poco dopo, anche nella vera e propria introduzione al libro, in cui evidenzia l'importanza storica dell'arte della *midwifery* e i suoi pilastri ideologici:

The Art of *Midwifery* is doubtless one of the most useful and necessary of all Arts, for the being and well-being of *Mankind*, and therefore it is extremely requisite that a *Midwife*, be both fearing God, faithful, and exceeding well *experienced* in that profession. [Her] knowledge must be twofold, *Speculative*; and *Practical*. (Sharp 1671, 1-2, grassetto di chi scrive)

L'Arte dell'*Ostetricia* è senza dubbio, tra tutte le Arti, una delle più utili e necessarie, per l'esistenza e il benessere del *Genere Umano*, ed è pertanto requisito indispensabile che una *Levatrice* sia allo stesso tempo timorata di Dio, devota e notevolmente *esperta* in quella professione. [La sua] conoscenza deve essere duplice: *Speculativa* e *Pratica*.

Qui, consapevolmente dichiarata fin dalle prime pagine, sta la chiave della novità posta dal trattato di Jane Sharp: se per la conoscenza speculativa non mancano libri cui riferirsi (e cui effettivamente l'autrice continuamente fa riferimento), un trattato che ponga a disposizione di tutti anche una conoscenza esperienziale non si è mai visto<sup>15</sup>. Questa bipolarità speculazione/esperienza (ovvero teoria/pratica) che dà il diapason al suo trattato è l'accordo tonale cui il libro risponderà in tutte le sue pagine.

Sharp mostra una costante attenzione nel bilanciare le due anime della sua scrittura e, alternando parti teoriche a descrizioni tratte dalla sua esperienza, costruisce un percorso espositivo accuratamente organizzato, che parte dalla descrizione degli organi riproduttivi maschili e femminili, espone la formazione del feto, e giunge infine al parto e alle successive cure per i malesseri della puerpera e del bambino. Sharp non realizza cioè una mera giustapposizione di esperienze raggruppate per nuclei concettuali o tematici, ma dispone la materia lungo un asse temporale preciso (organi della riproduzione, concepimento, formazione del feto, nascita, cura), che in molti casi si allontana dalle strutture dei trattati precedenti e determina le articolazioni interne dell'opera, in

<sup>15</sup> La mancanza di esperienza pratica era l'argomento cardine della rivendicazione delle *midwives* contro la medicina maschile: si veda, ad esempio, la *petition* delle *midwives* di Londra contro Peter Chamberlen del 1634: "Né può il dottor Chamberlen insegnare l'arte dell'Ostetricia [...] perché non ne ha esperienza se non di lettura e in questo genere di cose è necessario che ci sia una pratica continua, che conduce all'esperienza". Orig. "Neither can Dr. Chamberlane teach the art of Midwifery [...] because he hath no experience in itt but by reading and it must bee continuall practise in this kind that will bringe experience" (Aveling 1882, 40). La novità apportata da Jane Sharp è di non porre in conflitto teoria e prassi, ma di volerle comporre insieme in una "twofold knowledge".

una disposizione cronologica della materia estremamente consapevole. L'arte della *midwifery* si articola dunque lungo un cammino che segue tappe precise, suggerite dalla natura (le fasi della gestazione, scandite lungo l'asse del tempo) e dall'esperienza (i modi di agire in ogni tappa, determinati dalla conoscenza teorica e dalla competenza pratica).

È in questo quadro concettuale e strutturale che il *Midwives Book*, ben più e ben prima che come un trattato medico-anatomico, sembra presentarsi come una sorta di "guida di viaggio" che la *midwife* e la madre devono tenere accanto durante il lungo cammino che conduce alla nascita di una nuova vita. E l'allusione al "viaggio" non è qui solo un soggettivo pretesto espositivo: è vero che Sharp non dichiara con una metafora esplicita ed articolata tale connessione tra la linea temporale della gestazione e il percorso spaziale del viaggio; tuttavia, al termine del trattato scrive: "con grandi fatiche e impegno *ho compiuto il mio percorso* attraverso tutti gli elementi del lavoro della Levatrice"<sup>16</sup>. Sebbene solo accennata, la sua consapevolezza di un itinerario faticosamente completato, nel corpo della donna/madre e nel tempo della gravidanza, appare qui in tutta evidenza.

Costruito come un itinerario nel tempo del corpo, e come percorso dentro gli spazi del corpo, il manuale di Sharp è d'altra parte costellato, proprio come gli scritti di viaggio, di momenti descrittivi estremamente precisi (e retoricamente molto avveduti), in cui l'intento didascalico si appoggia su metafore di grande chiarezza tratte dalla vita comune<sup>17</sup>. Il "viaggio esperienziale" di Jane Sharp nel corpo femminile sembra costruire in questo modo un cortocircuito retorico di grande fascino tra cammino geografico e percorso nell'anatomia; come cercherò di porre in evidenza con alcuni esempi, all'interno del manuale di ostetricia le descrizioni anatomiche svolgono infatti una funzione simile alle rappresentazioni paesaggistiche negli scritti di viaggio: chiariscono con l'evidenza dell'esempio, e insieme certificano il valore di verità di quanto affermato. Appoggiandosi all'autorevolezza dell'esperienza visiva, Sharp invita all'avventura le colleghe meno esperte, e le guida sapientemente dentro le regioni oscure del corpo.

#### 4. "I had once the chance to see". *Viaggio nel corpo e paesaggio anatomico*

Alla metà circa del primo libro del *Midwives Book*, dedicato alla "Descrizione anatomica degli organi maschili e femminili"<sup>18</sup>, nel procedere dall'a-

<sup>16</sup> Corsivo di chi scrive. Orig. "I have with great pains and endeavour run through all the parts of the *Midwives Duty*" (Sharp 1671, 418).

<sup>17</sup> Sulla competenza retorica dimostrata da Sharp nel *Midwives Book* cfr. anche Sawday, che parla di un "richly metaphoric language" (1995, 214).

<sup>18</sup> Orig. "Anatomical description of the Parts of Men and Women" (Sharp 1671, frontespizio).



nalisi dell'apparato riproduttivo dell'uomo all'esame di quello della donna, Jane Sharp inserisce un paragrafo di passaggio, in cui ricorre ad una potente metafora agricola:

Man in the act of procreation is the agent and tiller and sower of the Ground, Woman is the Patient or Ground to be tilled, who brings Seed also as well as the Man to sow the ground with. I am now to proceed to speak of this ground or Field which is the Womans womb, and the parts that serve to this work: we women have no more cause to be angry, or be ashamed of what Nature hath given us than men have, we cannot be without ours no more than they can want theirs. (Sharp 1671, 33)

L'Uomo, nell'atto della procreazione, è la parte attiva, colui che ara e semina il Terreno, mentre la Donna è la parte passiva o il Terreno da arare. Anche lei, come l'Uomo, produce Seme attraverso il quale seminare il terreno. Sto per procedere adesso con la descrizione di questo terreno o Campo, che è il ventre della Donna, e delle parti che sono necessarie al suo funzionamento: noi donne non abbiamo alcuna ragione di essere arrabbiate, o imbarazzate per ciò che la Natura ci ha donato rispetto agli uomini: noi non potremmo fare a meno dei nostri organi, nella stessa misura in cui gli uomini non potrebbero fare a meno dei loro.

Il corpo della donna è qui paragonato ad un fertile terreno da arare e seminare a cura dell'uomo: una metafora che ha lunga tradizione, già aristotelica, ma che assume un colore molto diverso nel trattamento cui Sharp la sottopone<sup>19</sup>. Anche la donna aggiunge seme al seme, e se è vero che il suo corpo è materia/terra destinata ad accogliere la forma/seme che la penetra, la chiosa di Jane Sharp pone su un medesimo piano di indispensabilità i due componenti di questo nodo dialettico: gli uni non possono esistere senza gli altri e la natura stessa è chiamata a comporre in equilibrio questo tradizionale paesaggio agricolo.

D'altra parte l'agricoltura, e il mondo vegetale in generale, forniscono spesso materiali di grande interesse all'elaborazione metaforica di Jane Sharp. Quando, nel libro sesto, l'autrice indica "Come scegliere una Balia"<sup>20</sup>, la buona salute della donna da preferire come nutrice è sostenuta, ancora una volta, da un paragone arboreo:

<sup>19</sup> La metafora, comune nel mondo greco, si legge in Aristotele, *De generatione animalium*, I, 2, 716a, 5-7 (1971, 832) e dalla teorizzazione aristotelica perviene alla trattatistica di prima età moderna.

<sup>20</sup> Orig. "How to Chuse a Nurse" (Sharp 1671, 361).



Many children dye whilest they are sucking the breasts, or else get such Diseases (if the milk be naught) that they can hardly ever be cured, and the chief cause is the Nurses milk. If a Nurse be well complexioned her milk cannot be ill; for a Fig-Tree bears not Thistles: a good Tree will bring forth good Fruit. (Sharp 1671, 362-363)

Molti bambini muoiono durante l'allattamento, o altrimenti contraggono Malattie tali (se il latte è cattivo) che difficilmente possono essere curate, e la causa principale è il latte della Balia. Se una Balia è di buona costituzione, il suo latte non potrà essere malsano; poiché un Albero di Fico non produce Cardi: un buon Albero produrrà buoni Frutti.

Un proverbio tradizionale, di origine evangelica, chiude efficacemente un capoverso di grande importanza ideologica<sup>21</sup>: qui infatti Sharp si sta opponendo ai suoi predecessori maschi, secondo i quali nutrire personalmente il proprio bambino era un obbligo morale della madre<sup>22</sup>. Al contrario, per la nostra autrice, la cosa deve essere valutata esclusivamente sulla base dello stato di salute della donna. Poco prima del brano appena citato, infatti, Sharp scrive: “Non posso pensare sia sempre necessario che la madre allatti lei stessa il proprio bambino; potrebbe avere i seni infiammati, e molti disturbi che glielo impediscono”<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Il proverbio, che Sharp può aver conosciuto autonomamente o tratto dalla raccolta del suo contemporaneo John Ray (“Un albero si riconosce dal *frutto* e non dalle foglie”. Orig. “A tree is known by the *fruit* and not by the leaves”; Ray 1670, 11), trae origine da un brano del vangelo di Matteo: “Dai loro frutti li riconoscerete. Forse che gli uomini raccolgono uva dalle spine, o fichi dai cardi? Così ogni albero buono produce frutti buoni, ma un albero corrotto produce frutti cattivi. Un albero buono non può produrre frutti cattivi, né un albero corrotto produrre frutti buoni. Ogni albero che non produce frutti buoni viene abbattuto e gettato nel fuoco. Dai loro frutti dunque li potrete riconoscere”. Orig. “Ye shall know them by their fruits. Do men gather grapes of thorns, or figs of thistles? Even so every good tree bringeth forth good fruit; but a corrupt tree bringeth forth evil fruit. A good tree cannot bring forth evil fruit, neither can a corrupt tree bring forth good fruit. Every tree that bringeth not forth good fruit is hewn down, and cast into the fire. Wherefore by their fruits ye shall know them” (*Mt 7:16-20*, nella versione della *King James Bible*).

<sup>22</sup> Un esempio si può leggere nella *Practical physick*: “Poiché [Dio], colui che le ha dato la forza per concepire, sopportare le doglie e partorire, le darà anche la forza per essere Balia, per quanto possa essere debole”. Orig. “For he that gave her strength to conceive, travel, and bring forth, will give her strength to play the Nurse, though she be wick” (Sennert 1664, 226).

<sup>23</sup> Orig. “I cannot think it always necessary for the mother to give her own Child suck; she may have sore breasts and many infirmities that she cannot do it” (Sharp 1671, 362).



Fig. 2 – Jane Sharp, *The Midwives Book. Or the whole Art of Midwifry discovered*, London, printed for Simon Miller, at the Star at the West End of St. Pauls, 1671, carta non numerata, tra le pp. 152 e 153. © The Henry E. Huntington Library, San Marino (CA). Riproduzione autorizzata per LEA 6, 2017

Nessun dovere morale sovrainposto, dunque: solo la considerazione delle buone condizioni fisiche di una donna – come quelle di un albero ben radicato e ben strutturato – consentono di scegliere le corrette modalità per nutrire il neonato. Colorando il suo ragionamento con un breve quadretto

paremiologico, Sharp parla della balia, ma è chiaro che la metafora dell'albero sano vale per chiunque voglia dare e nutrire buoni frutti.

Ancora, il mondo naturale compare come correlativo oggettivo della descrizione anatomica quando, nel libro primo, Sharp adopera vocaboli di sapore geografico nella descrizione degli organi femminili:

At the bottom of the womans belly is a little bank called a mountain of pleasure near the well-spring, and the place where the hair coming forth shews Virgins to be ready for procreation [...]. Under this hill is the spring-head, which is a passage having two lips set about with hair as the upper part is. (Sharp 1671, 33-34)

Al di sotto del ventre femminile c'è una piccola altura, detta montagna del piacere, vicina alla sorgente e al luogo dove la peluria, spuntando, mostra che le Vergini sono mature per procreare [...]. Sotto questa collina c'è la fonte, che è costituita da un passaggio circoscritto da due labbra, dotate di peluria come la parte superiore.

Anche qui il materiale semantico è strutturato con grande sapienza: paesaggio e anatomia si intrecciano l'uno nell'altra, costruendo un insieme figurativo di notevole efficacia. Al cuore di questo nodo, in cui la terra e la donna appaiono inscindibilmente uniti in un'unica, grande e coerente visione, sta il concetto di fertilità. La donna è un "campo", in cui la forza maschile e quella femminile (entrambi, significativamente, "semi") si incontrano per compiere il prodigio della generazione: "l'utero è quel Campo della Natura in cui è gettato il Seme dell'uomo e della donna, e possiede anche una facoltà attrattiva per condensare magneticamente la materia, come la Calamita attrae il ferro, o il fuoco la fiamma della candela"<sup>24</sup>. In una sorprendente intuizione immaginifica, l'utero della donna diviene, nella prosa di Sharp, oltre che fertile campo in senso biologico anche un vero e proprio – e *ante litteram* – "campo magnetico", un luogo in cui il maschile e il femminile, poli opposti e complementari, si attraggono inscindibilmente per generare e rigenerarsi.

In questo "campo", il figlio della donna e dell'uomo può germinare, crescere, fiorire; perché nell'immaginario di Sharp, la generazione umana e la fioritura – propria del mondo vegetale – possono arrivare a sfumare una nell'altra.

Lo dimostra l'immagine che la nostra *midwife* sceglie per illustrare, nel libro secondo, la posizione del feto all'interno dell'utero materno (immagine 2): qui il ventre femminile è rappresentato come un fiore sbocciato, e il bambino prossimo alla nascita giace al centro di una corolla di lembi di pelle, che appaiono simili a petali. Non si tratta di una raffigurazione del tutto originale: questa particolare immagine è definita infatti *foetus floreale* e Sharp la

<sup>24</sup> Orig. "The Womb is that Field of Nature into which the Seed of man and woman is cast, and it hath also an attractive faculty to draw in a magnetique quality, as the Loadstone draweth Iron, or fire the light of the Candle" (ivi, 63).

condivide con altri trattati anatomici della metà del diciassettesimo secolo<sup>25</sup>. Ciò che appare di particolare interesse e originalità è il modo in cui la nostra autrice chiosa la presentazione dell'immagine:

*Columbus's* opinion is that the child lieth round in the womb with the right arm bended, and the fingers of the right hand lying under the ear of it, above the neck, the head bowed so low that the chin meets and toucheth the breast, and the left arm bowed lying above the breast and the face, and the right elbow bended serves to underprop the left arm lying upon it; the legs are lying upwards, and the right leg is lifted so high that the infants thigh toucheth its belly, the knees touch the Navel, and the heel toucheth the left buttock, and the foot is turned backward and hides the privy members; as for the left tigh, that toucheth the belly, and the left leg is lifted up to the breast; the stomach lieth inward. But the expert *Spigelius* hath the fashion of a child near the birth, whose figure I have here laid down, and I believe it is very proper, for, as well as I am able to judge by the figure, it is the very same with that of a child that I had once the chance to see when I was performing my office of *Midwifry*. (Sharp 1671, 154-155)

L'opinione di [*Realdo*] *Colombo* è che il bambino giaccia raccolto nel ventre materno col braccio destro piegato, e le dita della mano destra posizionate sotto l'orecchio, sopra al collo, la testa inclinata verso il basso così che il mento incontra e tocca il petto, e il braccio sinistro arcuato sul petto e il volto, e il gomito destro, piegato, serve a sostenere il braccio sinistro che gli si appoggia sopra; le gambe sono posizionate verso l'alto, e la gamba destra è spinta così in alto che la coscia del bambino tocca il ventre, le ginocchia toccano l'ombelico e il tallone tocca la natica sinistra e il piede è piegato all'indietro e copre le pudenda; così accade per la coscia sinistra, che tocca il ventre, e la gamba sinistra è sollevata fino al petto; lo stomaco resta raccolto all'interno. Ma l'esperto [*Adriaan van den*] *Spiegel* presenta un'incisione di un bambino poco prima della nascita, che ho inserito qui e che credo sia molto appropriata, poiché, per quel che sono in grado di giudicare dall'immagine, è proprio identico all'aspetto di un bambino che una volta ho avuto l'occasione di vedere mentre esercitavo la mia professione di *Levatrice*.

Siamo di fronte ad un metodo consueto di Sharp, che cita una *auctoritas* per poi confutarla o confermarla su base esperienziale<sup>26</sup>: la descrizione di

<sup>25</sup> Un esempio simile si può trovare nella tavola IV del trattato di Adriaan van den Spiegel, *De formato foetu* (1626), da cui Sharp dichiara infatti di aver preso la sua illustrazione. L'immagine, sensibilmente rielaborata rispetto al modello, è firmata "J. D. fe[cit]" ("opera di J. D."), ed è attribuibile a John Dunstall (*fl.* 1644-1675), incisore londinese con un particolare interesse per le opere di storia naturale.

<sup>26</sup> Qui la citazione proviene dal *De re anatomica* (1559) del medico e anatomista italiano Matteo Realdo Colombo (Cremona, 1516-Roma, 1559).

Realdo Colombo vale solo se confrontata con ciò che lei stessa, nell'esercizio dell'arte, ha potuto vedere con i suoi occhi: la conoscenza speculativa e la sua controparte pratica devono coincidere. In questo processo, un ruolo centrale è affidato agli occhi della *midwife* esperta: "una volta ho avuto l'occasione di vedere", dice infatti Sharp, portando ancora come prova maestra del ragionamento il suo aver posto personalmente lo sguardo su ciò di cui parla.

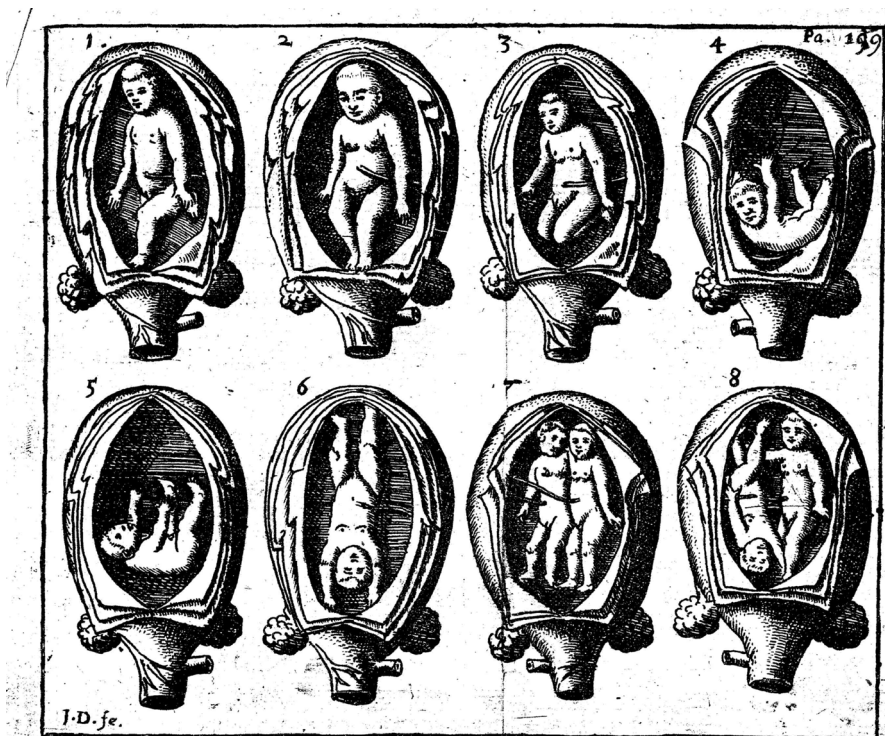


Fig. 3 – Jane Sharp, *The Midwives Book. Or the whole Art of Midwifry discovered*, London, printed for Simon Miller, at the Star at the West End of St. Pauls, 1671, carta numerata 199, tra le pp. 198 e 199. © The Henry E. Huntington Library, San Marino (CA). Riproduzione autorizzata per LEA 6, 2017

L'insistenza sul tema della vista non è casuale e corrisponde, ancora una volta, agli intenti programmatici della nostra autrice: nella trattatistica maschile, la vista (il guardare per mettere in luce) era diventato un vero e proprio *tòpos*, grazie al quale l'uomo-scienziato si autorappresentava come colui che dischiude e svela i segreti di una natura immaginata come femminile e ribelle (Bicks 2007, 9). Insistere sul tema della vista, da parte di una donna, significava pertanto ribaltare questo *tòpos*, dichiarando che l'organo



“razionale” dell’occhio è proprio delle donne quanto degli uomini, e che “è naturale prerogativa delle donne di poter *guardare* in profondità nell’Arte [dell’ostetricia]”<sup>27</sup>. Una medesima logica visiva – ho visto, dunque so; so, dunque mostro alla vista – sovrintende d’altra parte anche alla presentazione della seconda illustrazione inserita da Jane Sharp nel suo manuale (immagine 3): una tavola sinottica che raccoglie, secondo una tradizione consolidata, una ricca casistica delle posizioni che il feto può assumere nell’utero materno<sup>28</sup>. L’autorità della trattatistica precedente non può tuttavia essere sufficiente se non corroborata dall’esperienza: nelle pagine seguenti, la *midwife* spiega con ricchezza di dettagli – anche in questo caso appoggiandosi alla supremazia della pratica sulla teoria – come affrontare le difficoltà che ognuna di tali posture può ingenerare nel parto.

Mille sono infatti le incognite che possono interferire nella buona riuscita della generazione umana. E nel descrivere tali imprevisi problemi (e i relativi rimedi) la metafora del “campo” e del “frutto” potrà tornare ancora utile, sempre attiva nella giunzione semantica tra la “fertilità” della terra e la “fecondità” del corpo femminile.

Nel libro quinto, ad esempio, Jane Sharp si trova ad elencare i rimedi per contrastare le perdite sovrabbondanti o, al contrario, l’eccessiva secchezza degli organi femminili:

The wombs of Women should be alwaies kept temperate, that they exceed not in any preternatural quality; if they do, the mans Seed will be like corn sowed upon sand, and will prove unfruitful, if the womb be too hot, or cold or moist, or dry [...].

*First*, If then the Womb be cold and moist, cure this with sirrups of Mugwort, Bettony, Mints, or Hyssop; then purge the cold humor with Agarick, Mechoachan, Turbith and Sena: Sudorificks of *Guaicum*, *Sarsa*, and China are very good.

Il ventre della Donna dovrebbe sempre essere tenuto temperato, in modo tale che non ecceda in nessuna proprietà preternaturale; se questo accade, il Seme dell’uomo sarà come granturco seminato nella sabbia, e si rivelerà infruttuoso, se il ventre è troppo caldo, o freddo o umido, o secco [...].

*Primo*, se allora l’Utero è freddo e umido, curalo con sciroppo di Artemisia, Betonica, Menta, o Issopo; successivamente, purifica l’umore freddo con Agarico Bianco, Convolvero di Michoacán, Trivrit e Senna: Diaforetici di *Guaiaco*, *Salsapariglia*, e di Echinacea sono molto buoni.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Trad. propria, corsivo nell’originale. Orig. “it [is] the natural propriety of women to be much *seeing* into that Art [*scil.* Midwifery]” (Sharp 1671, 3).

<sup>28</sup> L’archetipo è il già citato *Rosegarten* (Rösslin 1513), le cui immagini tornano, ridisegnate con lievi variazioni, nei trattati successivi. Anche questa tavola, posta tra le pp. 198 e 199, è firmata “J. D. fe[cit]” (“opera di J. D.”). Cfr. sopra la nota 24.

<sup>29</sup> All’interno della teoria umorale – cui Sharp, come i suoi contemporanei, aderisce – i disturbi fisici sono legati sempre ad un disequilibrio delle qualità elementari: il caldo, il freddo, l’umido e il secco. Quelli indicati dalla nostra levatrice contro le disfunzioni dell’umido

*Secondly*, If the womb be subject to a hot and dry distemper, you must put away choler from the Liver, and from the whole body: those things that will do it are Manna, and Tamarinds, sirrups of Roses, Rhubarb, Senna, Cassia, and the like, which are very safe, gentle, and effectual Remedies. (Sharp 1671, 313, 316-317)

*In secondo luogo*, se l'utero è soggetto a eccessivo calore e secchezza, dovrai far secernere bile gialla dal Fegato, e da tutto il corpo: le essenze che producono questo effetto sono la Manna, il Tamarindo, lo sciroppo di Rose, il Rabarbaro, la Senna, la Cassia, e simili, che sono rimedi molto sani, leggeri ed efficaci.<sup>30</sup>

Il rischio, di fronte alle disfunzioni degli umori femminili, è che “il seme dell'uomo sia come granturco seminato sulla sabbia” e che dunque risulti sterile: Sharp parla di generazione umana, e ancora una volta il suo linguaggio può sovrapporsi a quello dell'agricoltura.

Ma rispetto agli altri esempi presentati, qui interviene una importante novità: la metafora donna/terra ora è attivata in un campo semantico nuovo, quello degli umori, delle temperature e dei climi. All'interno di una teoria umorale di origine evidentemente ippocratica, come esiste un clima adatto all'agricoltura, esiste anche un “clima” biologico favorevole alla generazione, con le sue problematiche e naturalmente i suoi rimedi. Caldo, freddo, umido e secco – le quattro qualità elementari della scuola di Coo – sono la chiave per interpretare ancora una volta insieme il regno della germinazione vegetale e quello della generazione animale. In una ricca tessitura di rimandi interni e di corrispondenze, la metafora del corpo/paesaggio, eminentemente visiva, si trasforma – arditamente – in un paragone dalle caratteristiche tattili/

e del freddo sono tutti rimedi erboristici con proprietà depurative. Oltre a piante più comuni, Sharp indica la Betonica, un'erba curativa della famiglia delle *Lamiaceae* (il suo nome scientifico è *Stachys officinalis*); l'Agarico Bianco, un fungo della famiglia delle *Polyporaceae*, storicamente utilizzato in medicina e in omeopatia (il suo nome scientifico è *Polyporus officinalis*, noto anche come *Boletus purgans*); il Convolvolo di Michoacán, fiore della famiglia delle *Convolvulaceae*, originario della città messicana di Michoacán, noto nella medicina di età moderna per le sue proprietà purificanti (il suo nome scientifico è *Ipomoea purga*, conosciuto in italiano anche come *Turbitto* o *Gialappa*); il Trivrit, un altro fiore della famiglia delle *Convolvulaceae*, originario dell'India, utilizzato per le sue proprietà depurative (il suo nome scientifico è *Operculina turpethum*); la Senna, un piccolo arbusto appartenente alla famiglia delle *Fabaceae*, ancora oggi l'erba lassativa più utilizzata nelle preparazioni erboristiche. Tra i diaforetici, rimedi erboristici che accentuano la sudorazione, Sharp indica il Guaiaco (pianta originaria dell'America centrale, appartenente alla famiglia delle *Zygophyllaceae*; il nome scientifico è *Guaiacum officinale*), la Salsapariglia (pianta appartenente alla famiglia delle *Smilacaceae*, il cui nome scientifico è *Smilax officinalis*) e l'Echinacea (gruppo di piante della famiglia delle *Asteraceae*, usate largamente in erboristeria).

<sup>30</sup> I rimedi indicati da Sharp contro le disfunzioni del caldo e del secco sono, oltre a sciroppi di facile identificazione, la Manna (resina di alcune piante del genere *Fraxinus*, noto in omeopatia per le proprietà disintossicanti) e la Cassia (una pianta appartenente alla famiglia delle *Fabaceae*, molto simile alla Senna).

olfattive: ora l'immaginario è occupato da un corpo/clima, un corpo/bioma, un corpo/atmosfera.

Corpi che si fanno paesaggi, dunque, e contemporaneamente paesaggi che si fanno corpo del testo. Un testo attraverso cui si compie, insieme, il cammino della generazione narrata e il percorso di chi la descrive, narrando. Nelle ultime righe del suo trattato, Jane Sharp unisce e sovrappone indissolubilmente queste due dimensioni:

Thus by the blessing of Almighty God, **I have with great pains and endeavour run through all the parts of the *Midwives Duty***; and what is required both for the *Mother*, the *Nurse*, and the *Infant*; desiring that it may be as useful for the end I have written it, to profit others, as I have found it beneficial to *Me* in my long *Practice of Midwifery*. To God alone be all Praise and Glory, *Amen*. (Sharp 1671, 418, grassetto di chi scrive)

Così, con la benedizione di Dio Onnipotente, **ho compiuto con grandi fatiche e impegno il mio percorso attraverso tutti gli elementi del lavoro della *Levatrice*** e tutto ciò che è richiesto alla *Madre*, alla *Balia*, e al *Bambino*; nella speranza che sia utile al fine per cui l'ho scritto – il vantaggio degli altri – così come lo è stato per *Me*, nella mia lunga *Pratica dell'Ostetricia*. A Dio vada ogni Lode e Gloria, *Amen*.

Sharp ha dunque raccontato niente più di ciò che sa perché ha visto nella sua pratica pluridecennale. E le sue ultime parole, prima della formula di chiusura della donna di fede, sono ancora circolarmente dedicate alla “Pratica dell'Ostetricia”, quella prassi esperienziale che, nell'introduzione, l'autrice aveva coraggiosamente e fieramente rivendicato come indispensabile requisito della levatrice, accanto alla conoscenza teorica.

Ora il libro è terminato, quel libro che è esso stesso un cammino finalmente compiuto, non senza “grandi fatiche e impegno”. Sono parole che non sembrano – come sempre accade nel linguaggio consapevolissimo di questa scrittrice – né casuali né innocenti. Il “viaggio esperienziale” del trattato si compie attraverso quelle stesse fatiche/dolori (“pains”) e quell'impegno che la donna/madre, vera protagonista del libro, deve dispiegare per mettere al mondo il suo bambino.

Ancora, e sottilmente, Sharp sembra giocare ironicamente con i suoi predecessori maschi: solo una donna che scrive può “mettere al mondo” un bimbo/libro e raccontarne, sul margine, le doglie.

##### 5. “*The perpetual honour of the female Sex*”. Un mestiere naturalmente femminile

Rivoluzionario nella sua impostazione e – come ho cercato di mostrare, sebbene per selezionati esempi – nello stile riccamente metaforico, il *Midwives Book* dovette suscitare grande scalpore nel contemporaneo ambiente medico, con ogni probabilità incredulo e critico davanti alle rivendicazioni di indipendenza e autonomia professionale di una donna. Ciò che è certo è che il testo fu contradd-



distinto da un notevole successo editoriale, successo che non si esaurì nemmeno quando Jane Sharp – se prendiamo per buona la scarna ricostruzione biografica a nostra disposizione – cessò l'esercizio della professione e si ritirò a vita privata.

Agli inizi del Settecento la nota levatrice era forse morta da tempo, eppure qualcuno, sfruttandone commercialmente il nome, dava ancora respiro alle sue parole: fu questo il caso del libraio John Marshall, che nel 1720 fece preparare per la pubblicazione una seconda edizione del celebre manuale, cambiandone il titolo in *The Compleat Midwife's Companion*, e poi una terza nel 1724 e una quarta nel 1725. Sono anni in cui il controllo maschile sull'arte dell'ostetricia sta riprendendo il sopravvento, eppure evidentemente il libro di Jane Sharp continua a produrre un'aura di autorevolezza che gli garantisce fortuna editoriale.

Quello che ho cercato di mettere in luce, con il mio contributo, è una specifica strategia che Sharp ha messo in gioco per costruire questa autorevolezza: l'uso di un linguaggio metaforico che, traendo spunto dal mondo naturale e sostenendosi sulla reiterata rivendicazione della propria esperienza, fa assumere al trattato anatomico le sfumature dell'autobiografia se non, talvolta, persino le fattezze di un rendiconto di viaggio.

Il doppio binario speculazione/esperienza (teoria/prassi), che Sharp rivendica all'inizio del trattato come peculiare e archetipico per una donna che scelga di essere levatrice, trova nelle metafore paesaggistiche uno strumento di grande efficacia retorica: facendo perno sul *topos* maschile dell'occhio che, nelle lezioni di anatomia, illumina il nascosto buio dei segreti del corpo, l'autrice ribalta acrobaticamente il punto di vista, affermando che gli specifici segreti del corpo che fruttifica sono naturalmente illuminabili (e illuminati, senza la violenza penetrante del bisturi) dall'esperienza e dal racconto di una donna. Così scrive infatti, ancora nell'introduzione:

Some perhaps may think, that [...] it is not proper for women to be of this profession, because they cannot attain so rarely to the knowledge of things as men may, who are bred up in Universities, Schools of learning, or serve their Apprentiships for that end and purpose, where Anatomy Lectures being frequently read, the situation of the parts both of men and women, and other things of great consequence are often made plain to them. (Sharp 1671, 2)

Qualcuno forse potrebbe pensare che [...] non sia appropriato, per le donne, praticare questa professione, perché esse non possono conseguire se non raramente quella conoscenza delle cose disponibile invece agli uomini, che sono istruiti nelle Università e nelle Accademie, praticano i loro Apprendistati con quello specifico fine e proposito proprio là dove si tengono frequentemente Lezioni di Anatomia, e la disposizione degli organi maschili e femminili e le altre questioni di grande rilievo vengono loro chiarite.

È vero, dice Sharp, che la conoscenza perfetta dell'anatomia non è sempre a disposizione delle donne: certo non lo è attraverso la dimensione specula-

tiva (e negata al genere femminile) che si apprende nelle Accademie e nelle Università. Ma lo è su un altro piano: quello potentissimo della *Nature* che ha dato alle donne la prerogativa dell'arte ostetrica, e quello della *Word*, sia essa la parola sacra della Bibbia, o sia la parola nella sua indiscutibile evidenza etimologica e semantica:

The Holy Scriptures hath recorded Midwives to the perpetual honour of the female Sex. There being not so much as one word concerning *Men-midwives* mentioned there that we can find, it being the natural propriety of women to be much seeing into that Art: and though nature be not alone sufficient to the perfection of it, yet farther knowledge may be gain'd by a long and diligent practice, and be communicated to others of our own sex. (Sharp 1671, 3)

Le Sacre Scritture hanno testimoniato le Levatrici come un perenne onore del Genere femminile. Non è possibile trovare in esse la sola parola riguardo a *Uomini-Levatrici*, essendo una naturale prerogativa delle donne di poter guardare in profondità in quest'Arte: e se anche la natura da sola non fosse sufficiente a raggiungere la perfezione nel mestiere, tuttavia una più approfondita conoscenza può essere raggiunta con una lunga e diligente pratica, e trasmessa ad altre del nostro stesso sesso.

La Bibbia, afferma Sharp, non testimonia di un solo uomo che assista una donna durante il parto: e a questa prova sacra corrisponde l'etimologia parlante della parola "*mid-wife*", ("wife" = "donna")<sup>31</sup> che stride ossimoricamente abbinata al prefisso "*Man*" (= "uomo"). Se le parole hanno un senso profondo nella loro radice significante, l'ambiguo coacervo *Man-mid-wife* dichiara esso stesso, con il suo accostamento innaturale ed incongruo, una insostenibile innaturale forzata.

La natura e la parola sono i pilastri che garantiscono un'arte eminentemente femminile; ed è ancora la parola, declinata nel racconto esperienziale, che consente alla *midwife* di trasmettere conoscenze e competenze alle colleghe meno esperte. In questo contesto, i paesaggi anatomici di cui Jane Sharp costella il suo *Midwives Book* non rappresentano soltanto un occasionale episodio letterario nella storia della ginecologia e dell'ostetricia, ma costituiscono anche un'importante tappa nella lunga vicenda dell'emancipazione delle donne.

<sup>31</sup> La parola "midwife" era formata nel Middle English da due elementi: "mid" (che vale "together with") e "wif" (che vale "donna" e non "moglie"). Il significato etimologico della parola sarebbe dunque, letteralmente, "with-woman". Cfr. la voce "midwife" nell'*Oxford English Dictionary*.

*Riferimenti bibliografici*

- Aristotele (1971), *De generatione animalium*, in Id., *Opere biologiche*, a cura di Diego Lanza, Mario Vegetti, traduzione di Diego Lanza, Torino, UTET, 829-1042.
- Arons Wendy (1994), "Introduction", in Eucharius Rösslin, *When Midwifery Became the Male Physician's Province: the Sixteenth Century Handbook "The Rose Garden for Pregnant Women and Midwives"*, Newly Englished, translated from the German and with an Introduction by Wendy Arons, Jefferson (NC), McFarland, 1-28.
- Aveling J.H. (1872), *English Midwives. Their History and Prospects*, London, Churchill.
- (1882), *The Chamberlens and the Midwifery Forceps. Memorials of the Family and an Essay on the Invention of the Instrument*, London, Churchill.
- Bartholin Thomas [Thomae Bartholini Casp. F.] (1651), *Anatomia, ex Caspari Bartholini Parentis Institutionibus, Omniumque Recentiorum & propriis Observationibus Tertium ad sanguinis Circulationem Reformata, Cum Iconibus novis accuratissimis*, Leida [Lvgd. Batav.], Apud Franciscvm Hackivm.
- (1662), *Bartholinus Anatomy; Made from the Precepts of His Father, and from the Observations of All Modern Anatomists, Together with His Own*, published by Nich. Culpeper Gent and Abdiah Cole, London, P. Cole.
- Beal Jane (2013), "Jane Sharp: a Midwife of Renaissance England", *Midwifery Today with International Midwife*, 107, 30-31.
- Bicks Caroline (2007), "Stones like Women's Paps: Revising Gender in Jane Sharp's *Midwives Book*", *The Journal for Early Modern Cultural Studies*, 7, 2, 1-27.
- Bosanquet Anna (2009), "Inspiration from the Past: Jane Sharp", *The Practising Midwife*, 12, 8, 33-35.
- Bourgeois Louise (1609), *Observations diuerses sur la sterilité perte de fruct foecondite accouchements et Maladies des femmes et enfants nouveaux naiz Amplement traictees et heureusement praticquees par L. Bourgeois dite Bousier Sage Femme de la Roine Oeuure vtil et necessaire a toutes personnes, dedie a la Roine*, Paris, Chez A. Saugrain rue St. Iacques a la Nef dargent deuant St. Benoist.
- C.T. [Chamberlayne Thomas?], D.I., S.M., B.T., *The Compleat Midwives Practice, In the most weighty and high Concernments of the Birth of Man. By T.C. I.D. M.S. T.B. Practitioners*, London, Printed for Nathaniel Brooke at the Angell in Cornhill [Wing (2nd ed., 1994), C1817C].
- Chamberlen Peter (1665), *Dr. Chamberlain's Midwives Practice: Or, a Guide for Women In that high Concern Of Conception, Breeding, and Nursing Children*, London, Printed for Thomas Rooks at the Lamb and Ink-Bottle, at the East-end of S. Pauls; who makes and sells the best Ink for Records [Wing (CD-ROM, 1996), C1817H].
- Colombo Matteo Realdo [Realdi Columbi] (1559), *De re anatomica libri XV*, Venezia [Venetiis], ex Typographia Nicholai Beuilacquae.
- Culpeper Nicholas (1651), *A Directory for Midwives: Or, A Guide for Women, In their Conception, Bearing, And Suckling their Children. By Nich. Culpeper, Gent. Student in Physick and Astrology*, London, Printed by Peter Cole, at the sign of the Printing-Press in Cornhil, near the Royal Exchange [Wing (2nd ed., 1994), C7488].
- Cutter I.S., Viets H.R. (1964<sup>2</sup> [1934]), *A Short History of Midwifery*, Philadelphia-London, W.B. Saunders Company.
- Donnison Jean (1977), *Midwives and Medical Men. A History of Inter-Professional Rivalries and Women's Rights*, London, Heinemann.

- Eccles Audrey (1982), *Obstetrics and Gynaecology in Tudor and Stuart England*, London-Camberra, Croom Helm.
- Evenden Doreen (1993), "Mothers and Their Midwives in Seventeenth-Century London", in Hilary Marland (ed.), *The Art of Midwifery. Early Modern Midwives in Europe*, London-New York, Routledge, 9-26.
- (2000), *The Midwives of Seventeenth-Century London*, Cambridge, Cambridge UP.
- Fissell M.E. (1995), "Gender and Generation. Representing Reproduction in Early Modern England", *Gender and History*, 7, 3, 433-456.
- (2004), *Vernacular Bodies. The Politics of Reproduction in Early Modern England*, Oxford, Oxford UP.
- Forbes T.R. (1962), "Midwifery and Witchcraft", *Journal of the History of Medicine and Allied Sciences*, 17, 264-283.
- (1964), "The Regulation of English Midwives in the Sixteenth and Seventeenth Centuries", *Medical History*, 8, 3, 235-244.
- (1966), *The Midwife and the Witch*, New York, AMS Press.
- Guillemeau Jacques (1609), *De l'Heureux accouchement des femmes. Ou il est traicté du gouvernement de leur grossesse. De leur travail naturel et contre nature. Du traictements tant accouchées et de leurs maladies. Par Jacques Guillemeau, Chirurgien du Roy et Iuré a Paris*, Paris, chez Nicholas Buon.
- (1612) *Child-birth or, The Happy Deliuerie of UUomen. VVherein is Set Downe the Gouernment of Women. In the Time of Their Breeding Childe: of Their Trauaile, Both Naturall, and Contrary to Nature: and of Their Lying in. Written in French by Iames Guillimeau the French Kings chirurgion*, London, Printed by A. Hatfield [STC (2nd ed.), 12496].
- Hobby Elaine (1999), "Introduction", in Jane Sharp, *The Midwives Book. Or the whole Art of Midwifry discovered*, edited by Elaine Hobby, New York-Oxford, Oxford UP, vi-xxxii.
- (2001a), "Secrets of the Female Sex: Jane Sharp, the Female Reproductive Body, and Early Modern Midwifery Manuals", *Women's Writing*, 8, 2, 201-212.
- (2001b), "'The Head of this Counterfeit yard is called Tertigo; or, it is not Hard Words that perform the Work'. Recovering Early-Modern Women's Writing", in Jo Wallwork, Paul Salzman (eds), *Women's Writing 1550-1750*, Melbourne, Meridian, 6-21.
- (2002), "Gender, Science and Midwifery: Jane Sharp, *The Midwives Book* (1671)", in Claire Jowitt, Diane Watt (eds), *The Arts of 17<sup>th</sup>-Century Science. Representations of the Natural World in European and North American Culture*, Aldershot, Ashgate, 146-176.
- (2003), "Yarhound, Horrion, and the Horse-Headed Tartar. Editing Jane Sharp's *The Midwives Book* (1671)", in Katherine Binhammer, Jeanne Wood (eds), *Women and Literary History. "For There She Was"*, Newark-London, University of Delaware Press-Associated University Presses, 27-42.
- (2012), "'The World Was Never without Some Mad Men': Aphra Behn, Jane Sharp and the Body", *Women's Writing*, 19, 2, 177-191.
- Jonas Richard [Rösslin Eucharius] (1540), *The Byrth of Mankynde / newly translated out of Laten into Englysshe. In the which is entreated of all suche thynges the which chaunce to women in theyr labor, and all suche infrmitees whiche happen vnto the Infantes after they be delyuered*, London, By T[homas] R[aynald], Cum priuilegio Regali, ad imprimendum solum.

- Keller Eve (1995), "Mrs Jane Sharp: Midwifery and the Critique of Medical Knowledge in Seventeenth-Century England", *Women's Writing*, 2, 2, 101-111.
- King Helen (1993), "The Politick Midwife: Models of Midwifery in the Work of Elizabeth Cellier", in Hilary Marland (ed.), *The Art of Midwifery. Early Modern Midwives in Europe*, London-New York, Routledge, 115-130.
- (1995) "‘As if none understood the art that cannot understand Greek’: the Education of Midwives in Seventeenth-Century England", in Vivian Nutton, Roy Porter (eds), *The History of Medical Education in Britain*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 184-198.
- (2004), "Cellier, Elizabeth (fl. 1668–1688)", *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford UP, <<http://www.oxforddnb.com/view/article/4990/>> (11/2017).
- Marland Hilary, ed. (1993), *The Art of Midwifery. Early Modern Midwives in Europe*, London-New York, Routledge.
- Morphis Catherine (2014), "Swaddling England: How Jane Sharp's *Midwives Book* shaped the Body of Early Modern Reproductive Tradition", *Early Modern Studies Journal*, 6, 166-194.
- Mosucci Ornella (2004), "Sharp, Jane (fl. 1641–1671)", *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford UP, <<http://www.oxforddnb.com/view/article/45823/>> (11/2017).
- Perkins Wendy (1996), *Midwifery and Medicine in Early Modern France*, Exeter, University of Exeter Press.
- Phelps Walsh Katharine (2014), "Marketing Midwives in Seventeenth-Century London. A Re-Examination of Jane Sharp's *The Midwives Book*", *Gender & History*, 26, 2, 223-241.
- Ray John (1670), *A collection of English proverbs*, Cambridge, printed by John Hayes, printer to the University, for W. Morden [Wing (CD-Rom, 1996), R386].
- Raynald Thomas (1545), *The Byrth of Mankynde, Otherwyse Named the Womans booke. Newly Set Furth, Corrected and Augmented. Whose Co[n]tentes ye Mayerede in the Table of the Booke, and most Playnly in the Prologue. By Thomas Raynold phisition*, London, Imprynted by Tho. Ray[nald], [STC (2nd ed.), 21154].
- Rösslin Eucharius (1513), *Der Swangern Frauen vnd hebam[m] en Rosegarten*, Strassburg, Martin Flach.
- Rüff, Jakob [Iacobi Rveff] (1554), *De Conceptu et Generatione Hominis, et iisque circa haec potissimum consyderantur, Libri sex*, congesti opera Iacobi Rveff Chirurgi Tigurini, Zurigo [Tiguri], Christophorus Froschoverus excvdebat.
- (1637), *The Expert midwife, or An Excellent and Most Necessary Treatise of the Generation and Birth of Man. Six Bookes Compiled in Latine by the Industry of Iames Rueff, a Learned and Expert Chirurgion: and Now Translated into English for the Generall Good and Benefit of this Nation*, London, printed by E[dward] G[riffin]for S[imon] B[urton] and are to be sold by Thomas Alchorn at the signe of the Greene Dragon in Saint Pauls Church-yard [STC (2nd ed.), 21442].
- Sawday Jonathan (1995), *The Body Emblazoned. Dissection and the Human Body in Renaissance Culture*, New York, Routledge.
- Sennert Daniel [Daniele Sennerto] (1632), *Practicae Medicinae Liber Quartus. De Mulierum & Infantium Morbis*, Wittenberg [Wittebergæ] Sumtibus Haered. Zachariae Schüreri Senioris.

- (1664), *Practical Physick; the Fourth Book in Three Parts*. By Daniel Sennertus, N. Culpeper, and Abdiah Cole, Doctors of Physick. Being part of the Physitians Library, London, printed by Peter Cole, printer and bookseller, at the sign of the printing-press in Cornhill, near the Royal Exchange [Wing (2nd ed.) S2541].
- Sharp Jane (1671), *The Midwives Book. Or the Whole art of Midwifry Discovered. Directing Childbearing Women how to Behave Themselves in Their Conception, Breeding, Bearing, and Nursing of Children. In six Books*. By Mrs. Jane Sharp Practitioner in the Art of Midwifry Above Thirty Years, London, printed for Simon Miller, at the Star at the west end of St. Pauls [Wing (2nd ed.), S2969B].
- (1999), *The Midwives Book. Or the Whole Art of Midwifry Discovered*, edited by Elaine Hobby, New York- Oxford, Oxford University Press.
- Spencer H.R. (1927), *The History of British Midwifery from 1650 to 1800*, New York, AMS Press.
- Spiegel Adriaan van den [Spigelii Adriani] (1626), *De formato Foetu*, Padova [Patavij], apud Io. Bap. de Martinis & Livium Pasquatum.
- Strype John (1824), *Annals of the Reformation and Establishment of Religion, and Other Various Occurrences in the Church of England, During Queen Elizabeth's Happy Reign: Together with an Appendix of Original Paper of State, Records and Letters*, 4 vols., Oxford, Clarendon Press.
- Towler Jean, Bramall Joan (1986), *Midwives in History and Society*, London, Croom Helm.
- Willughby Percivall (1863), *Observations in Midwifery. As also the Country Midwives Opusculum or Vade Mecum*. By Percivall Willughby, Gentleman, edited from the original Ms. by Henry Blenkinsop, Warwick, Cooke and Son.

## Josefina Plá, naufraga aggrappata a un paesaggio

*Francesca Di Meglio*

Università di Firenze (<[francesca.dimeglio@unifi.it](mailto:francesca.dimeglio@unifi.it)>)

### *Abstract*

In Josefina Plá's poetry very few verses refer to the subtropical landscape of Paraguay, where she arrived after her marriage to the Paraguayan ceramist Andrés Campos Cervera in 1927. The European rose dominates her early poems as a symbol of passion at first and then of frustrated maternity, in contrast to the fertile and dehiscent nature of this South American country. After her husband's untimely death, allusions to her native Canarian seascape – on which she might have modelled her impressions and perceptions – become more and more frequent, and her own anatomy is often replaced by the topography of the tiny, rocky and desert islands where she spent her childhood, absorbing from the sea not only her thirst for new horizons but also a salty, painful destiny. Landscape, considered as a fragment of nature or as a picture, becomes a metaphor of life itself, which the poetess regards as a definite, framed manifestation of absolute Time and Space.

Keywords: *Canarian seascapes, frustrated maternity, landscape as a metaphor of life, Plá*

### *1. Contaminazione di paesaggi*

Nella colonia spagnola della Asunción del XVI secolo le donne europee erano pochissime e, quando sbarcavano in Paraguay, si ritrovavano sole, in un mondo profondamente diverso dal proprio, caratterizzato in particolare dalla massiccia presenza della popolazione indigena e da una flora esuberante, quasi paradisiaca: un contrasto che accentuava la nostalgia per la patria lontana. Le prime colone giunte dalle Canarie alla fine del XVII secolo o agli inizi del XVIII, placavano il proprio senso di malinconico rimpianto dedicandosi al ricamo di Tenerife, l'unico modo loro concesso per "continuare a sentirsi unite attraverso il sentimento, la nostalgia e l'inconscio con quanto avevano



lasciato”<sup>1</sup> (“continuar sentimental, nostálgica y subconscientemente unido a lo que se ha dejado”, Plá 1992a, 64). Presto insegnarono quell’arte anche alle indigene guaraní, che la ribattezzarono *ñandutí* (letteralmente “ragnatela”). Fu così che col tempo il merletto si arricchì di elementi del paesaggio locale: motivi floreali, come quelli di guaiava, zafferano, cocco, passiflora, mais, palma e giacinto d’acqua; motivi zoomorfi, come chioccioline, ragni, scorpioni, trampolieri e *ñandú*; formicai e becchi di pappagallini, impronte di vacca, zecche e persino ani di rana; nicchie e altarini votivi o alimenti, come la chipa (il tipico tarallo di farina di mais e formaggio). Il ricamo divenne così un linguaggio ibrido attraverso il quale le donne, investendo del loro sentimento il paesaggio circostante, esprimevano in silenzio la solitudine, il sacrificio, il rimpianto, la monotonia della vita, ma anche le loro fantasie sognanti e il bisogno di ritagliarsi uno spazio intimo ed inviolabile di libertà.

El ñandutí es la geografía-laberinto de la perfecta soledad. El *sol* o rueda básica repite en el encaje, como en la vida, la ronda cotidiana, iluminando días iguales, que la mujer trata de diversificar, entretejiendo y engalanando sus radios, y dando origen – con el único recurso de la urdimbre – a infinitas figuras inevitablemente estilizadas, a veces en grado un tanto fantástico, pero que en el subconsciente de la tejedora diseñan su perfecta identidad. Estos motivos configuran un mundo vivencial, y en él un panorama imagístico y psicológico femenino, donde halla su ámbito la creatividad aherrojada o simplemente no solicitada o estimulada por otras motivaciones extrínsecas. Un mundo de imágenes familiares e inmediatas que dan la medida patética y acariciada secretamente de sus experiencias, de sus nostalgias, de su inmolación cotidiana. (Plá 1992a, 69)

Lo ñandutí è la geografía-laberinto della perfetta solitudine. Il *sole* o ruota básica ripete nel ricamo, come nella vita, la circolarità quotidiana, illuminando giorni uguali che la donna cerca di diversificare, intrecciandone e adornandone i raggi, e creando – col solo supporto dell’ordito – infinite figure inevitabilmente stilizzate, a volte di tipo nettamente fantastico, che però nel subconscio della tessitrice disegnano la sua perfetta identità. Tali motivi configurano un mondo di esperienze vissute, e in esso un panorama imagistico e psicologico femminile, dove trova il proprio spazio la creatività soggiogata, o semplicemente non sollecitata o stimolata da altre motivazioni estrinseche. Un mondo di immagini familiari e immediate che danno la misura patetica e segretamente accarezzata delle loro esperienze, delle loro nostalgie, della loro immolazione quotidiana.

Per Josefina Plá, nata nel faro della Isla de Lobos dell’arcipelago canario e arrivata ad Asunción nel 1927 – dopo aver sposato per procura il ceramista

<sup>1</sup> Qualora non altrimenti specificato, la traduzione è dell’autrice.



paraguaiano Andrés Campos Cervera (1888-1937)<sup>2</sup> – trovare lo *ñanduti* – “figlio incantevole di un ricamo patrio, cresciuto meravigliosamente lontano dal luogo d’origine” (“hijo entrañable de un encaje patrio, crecido maravillosamente lejos de su origen”, Plá 1984c, 41) – fu come “riconoscere un indumento perduto” (“reconocer una prenda perdida”, *ibidem*), nel cui tessuto “l’ordito rappresenta[va] l’acculturazione” – ovvero l’assimilazione del linguaggio figurativo spagnolo – “e la trama l’elemento autoctono” (“la urdimbre es la aculturación y la trama, lo autóctono”, González 2008, 61). Nel tesserlo Josefina Plá creava con l’ago un ponte di sottili fili bianchi tra i suoi due mondi, fondendoli sul telaio in un’impalpabile rete di contaminazioni, simbolo di quella stessa “dualità spirituale” (“espiritual dualidad”, Plá 1992a, 73) caratteristica della cultura meticcias paraguaiana che la scrittrice avrebbe sempre messo in luce – nel tentativo di rintracciarvi l’apporto iberico – tanto nell’opera narrativa, quanto nei saggi sul barocco ispano-guaraní o su Ruy Díaz de Guzmán, o nelle ceramiche dedicate all’arte figurativa dell’estinta etnia payaguá. Eppure, Josefina Plá, acclamata donna-ponte tra cultura meticcias ed europea, nonché anima del rinnovamento culturale del Paraguay per più di mezzo secolo, nella sua intera opera poetica mantenne sempre separati quei due universi, quasi che la Spagna rappresentasse il suo mondo interiore – quello più autentico dell’infanzia, degli affetti più cari, dell’identità culturale – e il Paraguay fosse un estraneo e a volte ostile mondo esteriore.

## 2. I paesaggi marini dell’infanzia come fondamento dell’identità

Josefina Plá, che aveva vissuto nei vari fari di cui il padre Leopoldo era stato guardiano e si era spostata durante l’infanzia e l’adolescenza dalle Canarie alle coste basche e all’Andalusia, portò sempre nel cuore i paesaggi spagnoli, soprattutto marini.

Creo que ha ejercido una influencia muy grande en mi vida el haber nacido junto al mar y junto a él haber vivido por lo menos diecisiete años. El color y el rumor del mar me tatuaron en algún lugar del ser ciertos símbolos o cifras de emoción de los cuales me sería tan difícil desprenderme como de mi propio nombre. (Plá 1984b, 515)

Penso che abbia esercitato un’influenza molto grande sulla mia vita l’essere nata vicino al mare e avervi vissuto accanto per lo meno diciassette anni. Il colore e il rumore del mare mi hanno tatuato in qualche luogo dell’essere dei simboli o cifre emotive da cui mi sarebbe tanto difficile staccarmi quanto dal mio proprio nome.

<sup>2</sup>In *El espíritu del fuego* (1992b [1977]), Josefina Plá racconta di aver conosciuto Campos Cervera a Villajoyosa (Alicante) nell’estate del 1924, quando l’artista – allora già quasi trentenne – studiava presso la Escuela de Cerámica di Manises (Valencia).

La poetessa interpretò il fatto d'essere nata nel faro Martiño della minuscola Isla de Lobos come un segno del destino, quasi confermando quanto sosteneva un altro grande canario, il poeta Pedro García Cabrera:

El medio imprime al hombre un símbolo primario, un determinado modo de ser. Símbolo primo que irá arrastrando a lo largo de su vida. [...] La imagen primaria del hombre se modela de su paisaje nativo y a ella reduce – amolda – las percepciones y las impresiones. Siempre. (García Cabrera 2005, 19)

L'ambiente imprime all'uomo un simbolo primario, un determinato modo di essere. Simbolo primo che si trascinerà dietro per tutta la vita. [...] L'immagine primaria dell'uomo si modella a partire dal suo paesaggio natio e ad essa si riducono – adattano – le percezioni e le impressioni. Sempre.

L'impressione di Josefina Plá era che la madre Rafaela avesse attinto dalle onde dell'oceano quello che, immerso nel tramonto, sarebbe divenuto il suo sangue (“bevve mia madre il sorso delle mie vene / tingendolo nel crepuscolo nascente”; “tomó mi madre el sorbo de mis venas / tiñéndolo en crepúsculo naciente”, Plá 1996b, 427), mentre il celeste delle acque le si sarebbe trasferito nelle iridi, tunnel d’“alga, spuma, sabbia” (“ova, espuma, arena”, *ibidem*) attraverso cui avrebbe poi trasmesso il colore del mare lontano anche al figlio Ariel. Ma alla “gran nutrice verde” (“gran nodriza verde”, *ivi*, 106), oltre che due grotte per gli occhi, Josefina rubò, per la propria “bocca di sale, uno dei [s]uoi molli anemoni dalla fredda bruciatura” (“Para mi boca de sal, una / de tus blandas anémonas de fría quemadura”, *ibidem*). Come scrisse, infatti, in “Los dones”, crescendo “la vista del mare libero mi dilatò lo sguardo; / l’anima mia, dalle sue acque di sale venne trapassata” (“La visión del mar libre me alargó la mirada; / mi alma, de sus salmueras quedóse traspasada”, *ivi*, 36). Il mare materno, nutrice e culla, e poi compagno di giochi e d’avventure, non solo le trasmise la sete di nuovi orizzonti e insieme la cecità di una passione tempestosa, ma la battezzò anche col sale di un destino che si sarebbe rivelato amaro. La vita, infatti, non le avrebbe risparmiato “sale nelle fonti del [s]uo azzurro paesaggio” (“sal en las fuentes de tu azul paisaje”, *ivi*, 100), ovvero lacrime nei giovani occhi innamorati, illusi e sognanti.

Una volta attraversato, l’oceano rappresentò la lontananza dai propri cari e l’ostacolo insormontabile che la separava dalla Spagna, ribadendole con la sua sola immensa presenza sia l’impossibilità di tornare indietro cambiando il corso del proprio destino, sia la necessità di far fronte alla vita scelta al di qua dell’Atlantico. La nostalgia del mare fu per lei costante, come per le prime colone spagnole o come per il castigliano don Blas protagonista del racconto “La mano en la tierra” del 1952 (Plá 1996a [1963], 15-22).

El recuerdo del mar le abre ense-  
guida en el pecho una ancha grieta  
azulverde y salada. Nunca más lo  
volverá a ver: de ello está ahora  
seguro. [...] y con cada  
camalote que pasa boyando  
manda una saudade al mar lejano.  
Al mar de su sed, que no sabe ya si  
es el mar azulsueño mediterráneo o  
el mar verdefuria, loco de soledad,  
que sorteó en su remoto viaje de  
venida. Qué lejos está todo eso.  
(Plá 1996a, 15-16)

Il ricordo del mare gli apre subito nel  
petto un'ampia crepa verdazzurra e  
salata. Mai più lo rivedrà: ne è ormai  
sicuro. [...] e con ogni giacinto d'acqua  
che passa galleggiando manda un  
pensiero nostalgico al mare lontano. Al  
mare della sua sete, che non sa più se  
sia il mare celestesogno mediterraneo o  
il mare verdefuria, pazzo di solitudine,  
al quale era scampato durante il suo  
remoto viaggio d'arrivo. Com'è lontano  
tutto ciò. (Trad. it. di Di Meglio in Plá  
2013, 31-32)

### 3. *Il contrasto tra la propria aridità e le deiscenze tropicali*

Pochissimi sono, invece, nell'opera poetica di Josefina Plá i riferimenti al paese latinoamericano, con la sua flora opulenta, le foreste subtropicali sterminate, i sentieri di "tiepida terra rossa" ("roja tierra tibia", "Trópico", Plá 1996b, 100), la pianura sconfinata e praticamente priva di rilievi in cui si perde qualche misera casupola col tetto di paglia e il pavimento di terra battuta, umile ma ornata dall'immane lusso d'una pergola di gelsomino ("El ranchito"); e poi i fiumi immensi, "fiumi di cocodrilli e di tartarughe lente" ("ríos de cocodrilos y de tortugas lentas", "Trópico", *ibidem*), che – come serpenti ricoperti di squame in cui si riflette un cielo di piombo fuso – scorrono eterni, nella loro morte continua ("Serpiente río"), indifferenti alle caduche vicende umane. Ma, come percepiva l'*hidalgo* don Blas, c'era, nel sublime di quell'Eden tropicale poco antropizzato, qualcosa d'estraneo all'esperienza europea, che il mancato *conquistador* cinquecentesco individuava, tra l'altro, nell'improduttività di una terra prodiga solo in apparenza e nell'esuberanza di fiori che cadono dalle chiome degli alberi senza dare frutti.

Son tierras de un rico verdor; tan  
verde, que creerías guardaron para sí  
todo el verdor que les falta a tus  
tierras castellanas. Y hay flores y  
bestias extrañas, tal cual las debió  
ver nuestro padre Adán al despertar  
crecido y sin remordimiento en aquella  
mañana primera.

Sono terre d'un verde rigoglioso; così  
verdi da farti credere che abbiano  
tenuto per sé tutto il verde che manca  
alle tue terre castigliane. E ci sono fiori  
e bestie strane, come dovette averle  
viste nostro padre Adamo quando si  
risvegliò cresciuto e senza rimorso  
quella prima mattina.

Pero los crepúsculos rápidos y excesivamente coloreados no conocen el ritmo lento y señorial de los cielos nuestros y sus árboles enloquecidos como si se hubiesen hecho yelmo de un pedazo de aurora, sólo son eso: flor; no portan fruto que te alimente y satisfaga... (Plá 1996a, 19)

Ma i tramonti rapidi ed eccessivamente colorati non conoscono il ritmo lento e solenne dei nostri cieli e i loro alberi impazziti come se si fossero fatti elmo d'un pezzo d'aurora, questo solo sono: fiore; non recano frutto che ti alimenti e sazi... (Trad. it. di Di Meglio in Plá 2013, 36)

L'accenno agli alberi locali dalle fioriture coloratissime evoca il *chivato* (*Delonix regia*) dai grossi fiori rossi e, tra le *Bignoniaceae*, il *jacarandá* (*Jacaranda mimosifolia*), con le sue campanule lilla, e il *tajy* o *lapacho* sia giallo (*Handroanthus albus*) che rosa (*Handroanthus heptaphyllus*): tutte piante dai frutti legnosi, capsule non commestibili, che, una volta aperte, disperdono al suolo centinaia di semi alati, paragonati da Josefina Plá a farfalle ("Farfalle semi / salpano e salpano lievi / verso un tempo senza tempie"; "Mariposas simientes / zarpan que zarpan tenues / hacia un tiempo sin sienes" ["Biografía"], Plá s.d., 81). L'inusuale aggettivo "deiscente", che indica tale apertura e disseminazione spontanea, compare quattro volte nella poesia di Josefina Plá: associato alla notte ("e nella notte deiscente / conficca la luna verde, / conficca, il suo unico dente"; "y en la noche dehiscente / clava la luna verde, / clava, su único diente", *ibidem*); al sole ("il sole era corimbo di stelle sorridenti / e gli astri i petali di un pazzo sole deiscente"; "el sol era corimbo de luceros sonrientes / y los astros los pétalos de un loco sol dehiscente", "Sé que te amé", Plá 1996b, 325); alla poesia ("Come il sesso – tua piaga d'eternità prigioniera – / temerai il verso, tizzone deiscente"; "Como al sexo – tu llaga de eternidad cautiva – / al verso temerás, dehiscente ascua", "Y temerás al poema", Plá s.d., 28); e, col significato opposto, riferito alle aurore ("Calce di morti orizzonti, di indeiscenti aurore / ti dissanguò le tempie"; "Cal de horizontes muertos, de indehiscentes auroras / te desangró las sienes", "El poema de la muerte única y tuya", Plá 1996b, 430).

In quest'ultimo caso, le aurore ritenute incapaci di aprirsi da sé una volta giunte a maturazione e di lasciar cadere i propri semi (quasi fossero frutti o organi vegetali destinati a marcire), appartengono al paesaggio interiore della poetessa – fortemente in contrasto con la prolificità dell'ambiente subtropicale – e rimandano al tempo passato, quando – "ardente padrona di mille aurore" ("encendida dueña de mil auroras", *ivi*, 87) – invano aveva desiderato un figlio dal marito. Metafora di un mancato concepimento o di una gravidanza interrotta precocemente, l'aurore indeiscente, "l'alba miracolosa che non riesce a farsi pieno giorno" ("el alba milagrosa / [...] no concluye de tornarse día", "La triple tortura", *ivi*, 74) ricorre spesso, accanto alla stella e alla rosa, nel canzoniere d'esordio di Josefina Plá pubblicato nel 1934.

#### 4. Lo sfiorire dei sogni

In *El precio de los sueños* (1934), la regina europea dei fiori è inizialmente scelta per veicolare la dolcezza dell'amore giovanile ("Per baciarti, come il petalo: / soffice, fragrante, silenziosa"; "Para besarte, como el pétalo: / suave, aromada, silenciosa", "Como he de ser", ivi, 27), ma anche l'ardente passione per il marito che l'attende nel lontano Paraguay e l'ansia incontenibile della deflorazione. "Che alba schiuderà le rose del mio orto chiuso [...]" ("¿Qué alba abrirá las rosas de mi huerto cerrado [...]"?, "Hora que acaso nunca seas", ivi, 48) si domanda la poetessa, da una parte riprendendo l'immagine biblica dell'*hortus conclusus* (che nel *Cantico dei Cantici* fa riferimento alla verginità di Maria), e dall'altra associando l'elemento maschile alla luce feconda del primo mattino che fa sbocciare il metaforico giardino della sessualità femminile. Di quindici anni più grande, Andrés Campos Cervera – sotto le cui mani da demiurgo abitate a plasmare la creta, la giovane moglie si sente "statua calcinata dal tuo desiderio" ("Estatua calcinada de tu anhelo", "Toda yo soy tu obra", ivi, 28) – "aveva battezzato la retina nell'esplosione solare del tropico" ("había bautizado su retina en la explosión solar del trópico", Plá 1957) ed è associato, oltre che agli aromi del muschio e del "virile eucalipto" ("viril eucalipto", "Desde cuando", Plá 1996b, 89), alla feconda luce dell'alba tropicale che fa schiudere le corolle. Così, Josefina scrive: "Sono la rosa, tu l'alba" ("Soy la rosa, tú el alba", "Más cerca una jornada", ivi, 27) e sogna una gravidanza che coroni la propria felicità ("Gravida di dolcezze, la mia anima è ramo carico / d'un frutto pronto a maturare"; "Grávida de dulzuras, mi alma es rama cargada / de fruto presto a madurar", "Vernal", ivi, 47). Quel sogno "era splendido. In suo nome nell'anima mia le corolle spalancate / avevano le rose da me credute / per sempre brinate. Le mie viscere erano tornate / a sentirsi capaci di un miracolo, per suo tramite" ("[...] Era hermoso. A su nombre en mi alma abrieron / sus corolas las rosas que pensé / para siempre escarchadas. Mis entrañas volvieron / a sentirse capaces de milagro, por él", "Aquel sueño", ivi, 74).

Ma presto Josefina finisce con l'arrendersi all'evidenza e guarda morire i propri sogni, come petali che si staccano da una rosa ("Ti guardo morire, sogno / che fosti / tutta me – come fu tronco ogni falò, / e pozzanghera ogni nube – in un travasamento / impercettibile, morbido, come uno sfogliarsi di rosa, / in un fremito di trafitta farfalla"; "Morir te miro, ensueño / que fue yo toda – como fue tronco toda hoguera, / y charco toda nube – en un trasvasamiento / imperceptible, blando, como un deshojamiento de rosa, / en un temblor de atravesada mariposa", "Sueño", ivi, 55). Passano le primavere, e la rosa di Josefina non dà frutti, quasi che, invece di subire l'incantesimo della luna feconda come naturalmente accade ai più umili fiori ("Por una vida"), fosse condannata a sfogliarsi e a sfiorire, inutile, sterile. E così, con la sua "ronda malinconica in cielo" ("ronda melancólica en el cielo", "Un día", ivi,

80), la luna, simbolo di fertilità, pare quasi scandire un tempo femminile di frustrazione e inappagamento: Josefina piangerà sempre “la penitenza lunga lune del suo ventre” (“la penitencia larga de lunas de su vientre”, “Imposible ausente”, *ivi*, 87) durante la relazione con Andrés. Ripetutamente la sua luna si spegne (“Stregato ruscello / dove muoiono gli uccelli / e si spegne la luna...”; “Empayenado arroyo / donde mueren los pájaros / y se apaga la luna...”, “Tríptico del renacer en sombra”, *ivi*, 91) e la “stella che allunga il proprio richiamo” (“Hay una estrella que su llamado alarga”, “Amar”, *ivi*, 97) – metafora del figlio tanto desiderato – rimane nell’oscurità. “E il pugno / di riso delle stelle / nessuna spigolatrice lo raccoglie nelle albe” (“y el puñado / de arroz de las estrellas / ninguna espigadora lo recoge en las albas”, “Hay una noche”, *ivi*, 116). Il sogno le è scivolato via, fluido, inarrestabile, tanto che in “Qué sabes tú” la poetessa si paragona ad “acqua che [...] non riesce a trattenere in sé nemmeno una stella” (“agua que [...] no puede guardarse ni una estrella”, *ivi*, 99). Il suo utero vuoto è una “coppa che non ha saputo colmarsi di purezza” (“vaso que no ha sabido colmarse de pureza”, “Soy”, *ivi*, 73) e lei non è altro che un “fascio di inutili rose, che appassiscono nell’ombra” (“[h]az de inútiles rosas, agostándose en sombra”, *ibidem*).

Il contrasto tra la natura esterna, col roseto “che di nuovo ardore fiammeggia” (“que en nuevo ardor flamea”, “Verás”, *ivi*, 76) e la propria infecunda femminilità, fa sì che la poetessa, che ha “reciso la [sua] rosa più precoce” (“corté mi rosa más temprana”, “El rescate”, *ivi*, 417) si senta “più miserabile delle erbacce delle aie” (“más miserable que el yuyo de las eras”, “Verás”, *ivi*, 76), cui è dato rinverdire ciclicamente. Se dapprima, per la giovane sposa, la rosa rappresentava la passione amorosa, ora, per la madre frustrata che nonostante tutto continua a sognare (“Dormo occhi che non ho mai visto / nel roseto caldo del mio seno”; “Duermo unos ojos que jamás he visto / en el rosal caliente de mi seno”, “Mi soneto”, *ivi*, 103) simboleggia la capacità di procreare, una virtù talmente indissolubile dalla femminilità da identificarsi con la donna stessa, roseto che quotidianamente sfiorisce (“rosal despetalado con cada alba”, “Oficio de mujer”, *ivi*, 379) e che con la morte si riduce a “polvere di rosa” dispersa “per il mondo” (“polvo de rosa por el mundo”, “Los rostros”, *ivi*, 213). Il fiore europeo appare, dunque, avvolto da un alone di malinconia: evoca sacrifici, rinunce, sogni infranti, inappagamento; e, per la Josefina rimasta vedova dopo la precoce scomparsa di Andrés nella Spagna sconvolta dalla guerra civile, anche morte: “tra le dita un roseto di morte” (“entre los dedos un rosal de muerte”, “Qué sabes tú”, *ivi*, 100). Di contro, tra le “corolle turgide come sessi” (“corolas túrgidas como sexos”, “Trópico”, *ibidem*), la tropicale orchidea (dal greco *orchis* “testicolo”), simbolo d’erotismo e d’esotismo insieme, “sommigliante al sesso che qualche volta ho sognato” (“semejante al sexo que alguna vez soñé”, “Orquídea ángel sexo extranjera”, *ivi*, 217), diviene, per la poetessa, metafora di una sorte che a lei non è toccata.

Por un mortal paisaje  
de sueños sin mañana  
ha de orientar tu brújula  
la gran ternura inútil.  
("Tríptico del renacer en sombra", ivi, 91)

Attraverso un mortale paesaggio  
di sogni senza domani  
orienterà la tua bussola  
la grande tenerezza inutile

##### 5. *Il paesaggio tellurico dell'infanzia si fa paesaggio interiore di desolazione e solitudine*

Privata della luce di un figlio, Josefina dissemina già nei versi di *El precio de los sueños* immagini agresti che evocano paesaggi bui, freddi, sterili. A volte trova un correlativo oggettivo in un terreno arido, desolato, come se il suo corpo, sconquassato da Andrés come la terra da un aratro, fosse ridotto ad un campo di stoppie ("Rastrojo") o a una "piaga di semina" ("Ilaga de siembra", "Todo puedes hacerlo", ivi, 104), e il suo amore fosse marchiato da un inesorabile destino di "precoce mietitura" ("precoz siega", "Las hermanas muertas", Buzó Gómez 1959 [1943], 236), d'"inutile semina" ("inútil siembra", *ibidem*). Altrove si definisce "oscura / affamata di stelle, come una caverna" ("obscura / hambrienta de estrellas, como una caverna", "Yermo", Plá 1996b, 46) o una spelonca col petto ghiacciato ("El mio petto, ghiacciaio / dove si accumula, plurisecolare, / la neve di ogni letale stagione!..."; "¡Mi pecho, glaciar / donde se acumula, multiseccular, / la nieve de toda letal estación!...", ivi, 47), rievocando, per esprimere il proprio senso di colpa misto a frustrazione, paesaggi attinti dalle memorie dell'infanzia, come la "grotta che offre misteri inesistenti" ("Una gruta ofreciendo misterios que no están", "Infancia", ivi, 281).

Già Chateaubriand nel suo *Voyage en Italie* aveva affermato che "ogni uomo porta in sé un mondo composto di tutto ciò che ha visto e amato, al quale fa ritorno costantemente, per quanto percorra e sembri abitare un mondo straniero" ("chaque homme porte en lui un monde composé de tout ce qu'il a vu et aimé, et où il rentre sans cesse, alors même qu'il parcourt et semble habiter un monde étranger", Chateaubriand 1835 [1827], 335). Lo stesso Lévi-Strauss confermò in *Tristi Tropici*:

Autant les hommes et les paysages à la conquête desquels j'étais parti perdaient, à les posséder, la signification que j'en espérais, autant à ces images décevantes bien que présentes s'en substituaient d'autres, mises en réserve par mon passé et auxquelles je n'avais attaché aucun prix quand elles tenaient

Tanto più gli uomini e i paesaggi alla conquista dei quali ero partito perdevano, a possederli, il significato che me ne aspettavo, tanto più a queste immagini deludenti, anche se reali, se ne sostituivano altre, tenute in riserva dal mio passato e alle quali non avevo attribuito alcun valore quando apparte-

encore à la réalité qui m'entourait. En route dans des contrées que peu de regards avaient contemplées, [...] je [...] apercevais [...] des visions fugitives de la campagne française que je m'étais déniée, ou des fragments de musique et de poésie qui étaient l'expression la plus conventionnelle d'une civilisation contre laquelle il fallait bien que je me persuade avoir opté, au risque de démentir le sens que j'avais donné à ma vie. (Lévi-Strauss 1955, 451)

nevano ancora al mondo che mi circondava. Viaggiando per paesi che pochi avevano contemplato [...] scorgevo [...] solo visioni fugaci della campagna francese che mi ero negata, o frammenti di musica o di poesia che erano l'espressione più convenzionale d'una civiltà contro la quale avevo optato, e dovevo persuadermene, per non correre il rischio di smentire il senso che avevo dato alla mia vita. (Trad. it. di Garufi in Lévi-Strauss 2011, 322)

Al pari di Lévi-Strauss, ossessionato nel bel mezzo del Mato Grosso brasiliano da una melodia di Chopin che gli sembrava riassume tutto quanto aveva lasciato dietro di sé, Josefina Plá fece spesso ritorno, nei propri versi, alle isole dell'infanzia, dalle quali aveva mutuato il carattere d'insularità e di austera solitudine che sempre la contraddistinse.

Estoy volviendo siempre.  
Volviendo a aquella que quedó muy  
lejos;  
no sé cuándo, ni dónde:  
al volver de un camino, una mañana  
al despertar, no sé...  
("Estoy siempre volviendo", Plá 1996b, 436)

Sto sempre tornando.  
Tornando a colei che è rimasta molto  
lontano;  
non so quando, né dove:  
al ritorno da un sentiero, un mattino  
al risveglio, chissà...

A poco a poco, soprattutto dopo la perdita di Andrés e con l'avanzare degli anni, quando la sua carne è "una zolla calda in cui il germoglio della tristezza, lentamente, / tremolando, nasce" ("un terrón caliente / en que el brote de la tristeza, lentamente, / trémulamente, nace", s.t., ivi, 411), riemerge il paesaggio delle isole minori delle Canarie (Lobos, Lanzarote e Alegranza) in cui aveva trascorso i primi cinque anni di vita, con le spiagge di sabbia dal "ventre biondo e sempre sterile" ("el vientre rubio y siempre estéril", "Herederó", ivi, 145), col loro territorio vulcanico, brullo, semidesertico, battuto dagli alisei e scuro di rocce basaltiche ricordate come giganti mostruosi ("Rocce come colossi che hanno perduto il volto / e in cui solo resta la mole del mostro"; "Rocas como colosos que perdieron el rostro / y en las que sólo queda el tamaño del monstruo", "Infancia", ivi, 281), colossi di pietra scura da cui la poetessa pare aver ereditato la volontà granitica, l'incrollabile forza di procedere per la propria strada senza cedere a compromessi, la capacità di rimanere salda sulle proprie posizioni e sempre coerente con se stessa, oltre



che la resistenza alla solitudine, alle avversità e ai rovesci del destino. Quelle rocce sempre vive nella memoria simbolegheranno l'eternità, il Tempo usurario cui ogni cosa è destinata a far ritorno. Con la maturità – quando “[o]ramai l'orto si fa duna” (“Ya el huerto se hace duna”, “Biografia”, Plá s.d., 91) e in lei “già si rannicchia / la quiete della grotta” (“ya se acurruca / la quietud de la gruta”, *ibidem*), all'anatomia della poetessa si sarà sostituita, nella creazione poetica, la topografia dei luoghi d'infanzia, che la rappresentano in quanto marchi del destino predeterminato di cui parlava García Cabrera.

#### 6. *La vita umana: tempo finito nel Tempo eterno*

Il paesaggio, dunque, in quanto complesso di elementi che oltre a costituire i tratti fisionomici di un luogo, imprimono un destino a chi vi è nato, può essere considerato metafora della vita stessa. Esso coincide, infatti, col breve tempo che l'uomo ha a disposizione per colorarlo, illuminarlo, percorrerlo, affrontarlo: viverlo insomma, nella sua finitezza, prima della dissoluzione nell'Assoluto, ovvero del ritorno ad un'entità indivisibile ed eterna, da cui ogni cosa ha avuto inizio e di cui, al tempo della genesi del mondo, l'umanità era parte integrante.

Mediodía total el mundo era una llama	Mezzogiorno totale il mondo era una fiamma
Como el cristal sólo éramos una luz	Come il cristallo eravamo solo una luce
entre luces	tra luci
Todo estaba tan cerca que no existían	Tutto era così vicino che non esistevano
caminos	cammini
Y no existía la aurora porque el ocaso	E non esisteva l'aurora perché il tramonto
no era	non era
(“La sombra”, Plá 1996b, 230)	

La poetessa ipotizza che ad un tratto una frattura diede origine ai contrari, al doppio di ogni cosa, facendo sì che emergessero l'oscurità, la distanza, la morte.

De pronto dobló el cielo su faz	D'un tratto duplicò il cielo la sua faccia
Fue la distancia	Fu la distanza
Y nos ató al tobillo la sombra su	E l'ombra alla caviglia ci legò il suo
fantasma	fantasma
Doblado el cielo así en contrarias mitades	Sdoppiato così il cielo in contrarie metà
ya nunca volvió a unir las sobre nuestras cabezas	non tornò più ad unirle sulle nostre teste
Y la luz dividida nos condenó a ser islas	E la luce divisa ci condannò ad esser isole
( <i>Ibidem</i> )	

Tale separazione dell'uomo dall'originario Spazio-Tempo assoluto si reitererebbe incessantemente ogni qualvolta un feto viene alla luce. Mentre

nell'utero, dove è "giovane come il *mai* e allo stesso tempo vecchio come il *sempre*" ("[j]oven como el *nunca*. Y a la vez viejo como el *siempre*", ["Aborto"], Plá, 1996a, 315), si sente "destinato all'illimitato" ("destinado a lo ilímite", ivi, 317), col parto invece il soffio del Tempo infinito catapulta la nuova creatura – impastata con acqua, terra, fuoco e aria, e animata da uno Spirito che gli imporrà la sofferenza ("En mí resella") – in una dimensione caratterizzata dal limite ("Chiamo tempo questo soffio che mi scagliò nell'istante / che si chiama presente"; "Digo tiempo a este soplo que me aventó al instante / que se llama presente", "Digo tiempo", Plá 1996b, 308). Ogni vita è un'"avventura di fango mascherato" (una "aventura de barro disfrazado", "Lo que te di", ivi, 321), e l'uomo – "fango con ali" ("barro con alas", "Mi soneto", ivi, 103), "argilla senza riposo" ("arcilla sin reposo", "Hay una noche", ivi, 116) – è destinato a tornare all'antica patria melmosa: "Sotto i tuoi piedi il fango è una patria antica da cui sei fuggitivo" ("Bajo tus pies el barro es una patria antigua de que eres fugitivo", "Lejos", ivi, 249). Josefina Plá immagina una sorta di figliol prodigo di un'argilla che altro non è se non eterno Tempo travestito.

<p>Sus pies molinos insaciables de sendas aún aplastan la arcilla que lo soporta recordándole su antiguo parentesco su fantasmal divorcio su desprecio de sierva disfrazada ante este polvo sólo precariamente manumiso porque ella al fin lo recupera todo ("El hijo pródigo", ivi, 202)</p>	<p>I suoi piedi macine insaziabili di sentieri ancora schiacciano l'argilla che lo sostiene ricordandogli la sua antica parentela il suo fantomatico divorzio il suo disprezzo di serva travestita dinanzi a questa polvere solo precariamente affrancata giacché essa alla fine si riprende tutto</p>
---	--

Ovviamente, il Tempo mascherato da fragile creta è un inganno. La forma finita stessa che ogni cosa acquisisce (inclusa la vita) è un'illusione, poiché il Tempo non può essere trattenuto né circoscritto:

<p>Alguna vez la Forma se ilusiona pensando que es posible detenerte en paisajes – museo matriz – máscara – muerte negando la incansable muerte ("Paisaje de piedra-Tobatí", ivi, 257)</p>	<p>A volte la Forma s'illude pensando che sia possibile trattenerti in paesaggi – museo matrice – maschera morte che nega l'infaticabile morte</p>
--	--

Lo spazio e il tempo di una creatura plasmata con argilla e destinata a tornare polvere, sono inesorabilmente caratterizzati da una dimensione limitata ed effimera e dotati di un senso, quello dell'angoscia, esclusivo dell'unico essere in grado di pensare la morte; nel loro delimitare frammenti di totalità,

squarci d'illimitato, si fanno finiti anch'essi al pari della vita che racchiudono all'interno del loro perimetro, e partecipano del medesimo destino di morte. È la morte a rendere la vita un ingannevole riflesso dell'eternità perduta, ma, d'altra parte, l'uomo può afferrare pienamente la propria essenza ultima e scoprire il senso della propria esistenza solo meditando o immaginando la morte che lo riunisce con l'Assoluto, quell'eternità "che ti ha atteso / e ti lascerà indietro indifferente" ("que te ha esperado / y te dejará atrás indiferente", "Autodedicatoria", Plá 1984a, 9), ma che poi lo riprende a sé "inondandomi le arterie, riempiendomi di terra gli occhi delle cellule, accecandomi le pupille con montagne di polvere" ("inundando mis arterias, terraplenando los ojos de mis células, cegando mis pupilas con montañas de polvo", "Eternidad", Plá 1996a, 282). L'io narrante del racconto "Eternidad" afferma, infatti: "La mia eternità s'avvicinava alla fine, e il tempo acquisiva per me un senso, perché ora si dotava per me di una dimensione. Il significato del tempo era l'angoscia" ("Mi eternidad tocaba a su fin, y el tiempo adquiría para mí sentido, porque ahora tenía para mí una dimensión. El significado del tiempo era la angustia", *ivi*, 280). L'uomo scopre il proprio volto come rimandato da uno specchio di morte, simile al negativo fotografico di un reale che è il Tempo e, dunque, paragonabile al fugace riflesso di un'entità permanente ed eterna. È significativo, a tale riguardo, che Josefina Plá abbia intitolato la raccolta di otto poesie pubblicata nel 1963 *Rostros en el agua* ("volti nell'acqua"), cui appartengono i seguenti versi:

Y en el espejo una mañana  
reconoció el viajero su secreto fantasma,  
se vio pómulo y sien,  
pupilas de agua para siempre cautiva,  
frente como una lápida de sí mismo.  
("Todo comenzó en el espejo", Plá  
1996b, 113)

E nello specchio un mattino  
riconobbe il viaggiatore il suo segreto fantasma,  
si vide zigomo e tempia,  
pupille d'acqua per sempre prigioniera,  
la fronte come lapide di se stesso.

Nel riconoscere il corpo come una prigioniera (associazione che già si ritrova nella dicotomia orfico-platonica *soma/sema*) e nel prendere atto della lontananza dalla propria verità, dello sradicamento dalla totalità dell'universo e della propria caducità, l'uomo – nella sua piccolezza di "morto in vita" ("muert[o] en vida", "Eternidad", *ivi*, 280) che nasce e muore come il tempo che lo divora e si divora fino a consumarsi – diviene consapevole dei limiti della propria esistenza; la inquadra, allora, all'interno di confini finiti, rappresentandosela come un labirinto, un intrico di scelte, di cammini seguiti o solo sognati che s'ingarbugliano in uno spazio-tempo circoscritto. Attribuisce alla vita cornici spazio-temporali secondo un meccanismo simile a quello per cui lo sguardo delimita un paesaggio.

[...] adquiriría un contorno el paisaje; un paisaje dédalo de calles, cuyo centro yo buscaba sin encontrarlo, porque hallarlo sería hallar mi propio centro: el de la eternidad perdida. (“Eternidad”, Plá 1996a, 280)

[...] acquisiva un contorno il paesaggio; un paesaggio dedalo di strade, di cui cercavo il centro senza trovarlo, perché scoprirlo sarebbe stato scoprire il mio proprio centro: quello dell’eternità perduta.

### 7. *I paesaggi cornici di vita*

Così inquadrata, la fugace esistenza umana è un elemento accidentale appartenente al Tutto, è il particolare separato dall’universale Spazio-Tempo circostante, sebbene implicitamente inscritto in esso. Proprio per questa sua finitezza, per essere come un punto sull’eterna linea temporale, la vita appare quasi immobile, fissa come un fotogramma o come la scena di un quadro: un paesaggio in cui spazio e tempo coincidono, dal momento che un paesaggio circoscritto è un adesso, un frammento temporale incorniciato ora dalla solitudine, ora dal pensiero della morte o dalla passione amorosa, a seconda dei periodi. E così, gli anni vissuti da Josefina Plá accanto ad Andrés, che era stato il signore del suo mondo (“Tú mandas”), sono caratterizzati da un amore appassionato; gli anni dopo il 1939 sono allietati dalla gioia della maternità<sup>3</sup>; altri, quelli successivi alla morte del marito nel 1937, sono invece intrisi della sofferenza di un lutto che pare non aver mai fine: per la giovane vedova, il ricordo diviene una tortura, le è impossibile “svuotar[si] di paesaggi, dimenticare cammini” (“Vaciarne de paisajes, olvidar me caminos”, “Imposible”, Plá 1996b, 85), o smettere di portare in petto, come una piaga perenne, la sensazione ancora viva delle dita dell’amato su di sé (“Dieci spine di bacio che mi graffiano la gola, / [...] le porto in petto come rami di pianto”; “Diez espinas de beso que arañan mi garganta, / [...] yo los llevo en el pecho como ramos de llanto”, “Tus manos”, ivi, 104).

<sup>3</sup>Josefina Plá placò la propria “ansia di nido” (“ansiedad de nido”, “El soneto de gracias”, Plá 1996b, 105) dopo che una notte del 1939, “sotto l’ombra / dell’uomo eclissi si celò” (“bajo de la sombra / del hombre eclipse se ocultó”, “A quién dejar”, ivi, 231) e concepì una “aurora più nuova” (“una aurora más nueva”, “Biografía”, Plá s.d., 89), quella del figlio che chiamò Ariel (“è nel tuo ventre il muschio / della disposta culla. / Oh, notte che maturi / i seni come lune!”, “es en tu vientre el musgo / de la dispuesta cuna. / Oh noche que maduras / los senos como lunas!”, “El poema de la noche violenta”, Plá 1996b, 419).

Sin saberlo tú hiciste de mi vida un paisaje, un mapa nuevo que tenía el perímetro preciso de tu ir y venir y al que los ecos mágicos de tu voz ponían frontera. (“Sé que te amé I”, ivi, 324)	Senza saperlo facesti della mia vita un paesaggio, una nuova mappa che aveva il perimetro preciso del tuo andare e venire e a cui gli echi magici della tua voce ponevano una frontiera.
---	--

La fase della vita della poetessa corrispondente a questi versi è racchiusa all'interno dei confini tracciati dalla presenza dell'amato e acquisisce i contorni di un paesaggio autosufficiente, fine a se stesso, come un quadro.

Così come, in termini simmeliani, un paesaggio è de-finito dallo sguardo che arbitrariamente lo ritaglia e lo separa dal susseguirsi infinito degli elementi naturali, allo stesso modo nel delimitare, connotare ed isolare il paesaggio della propria vita, l'uomo opera scelte arbitrarie, dipendenti dal ricordo, dalle esperienze e dai sentimenti ad esse legati, dei quali soprattutto l'artista si fabbrica una rappresentazione visiva: gli occhi, infatti, sono la fonte del paesaggio interiore (“Qué sabes tú”) creatosi autonomamente, inconsapevolmente; sono lo strumento che lo riconosce, lo visualizza e lo trasferisce in immagini, spesso caratterizzate dal predominio di un colore: ora l'azzurro (“fuentes de tu azul paisaje”, Plá 1996b, 100) o il grigio del sogno (col “suo cielo opaco / il suo paesaggio di polvere la sua solitudine senza margini”; “su cielo deslustrado / su paisaje de polvo su soledad sin márgenes”, “Soñé”, ivi, 296); ora il viola della morte (associazione cromatica frequente nell'opera teatrale *Alcestes*, del 1973).

Mai, però, tale paesaggio è oggettivamente fedele alla realtà né può riassumere in sé la totalità di un vivere che include il morire:

Estoy volviendo siempre. Volviendo a aquella [...] Que prestó su pupila a este paisaje, que no es, no obstante, su jornada. (“Estoy siempre volviendo”, ivi, 436)	Sono sempre di ritorno. Di ritorno a colei [...] Che prestò la pupilla a questo paesaggio, che non è, però, il suo percorso.
---	---

L'intera vita trascorsa, dunque, a seconda di come la si è vissuta o di come la si ricorda, può essere suddivisa, come una pinacoteca, in numerose sale temporali, contenenti paesaggi simili a quadri che si susseguono fino all'ultimo, quello del paese della morte con “grigi paesaggi spettrali” (“grises paisajes espectrales”, “Habló la esfinge”, ivi, 35) verso il quale tutto procede.

A paisajes que nunca he conocido  
 los paisajes sin dueño de las fotografías  
 olvidadas  
 llegué como se nace  
 sin saberlo  
 Nadie me trajo aquí y adónde voy ignoro  
 Pero mi pie camina seguro y necesario  
 No sé de qué huyo ni adonde  
 se encuentra mi refugio  
 Sólo el paisaje que ante mí nace a medida  
 que mi camino lo precisa  
 como la voz cuando precisa el grito  
 Se construye delante  
 de mí ya fácil ya enemigo  
 siempre el paisaje neutro  
 sin color ni rumor sin luz y sin hondura  
 Un paisaje que nace crece y muere  
 como la hora  
 sin voz y sin mirada  
 pero capaz de devorarme  
 de enterrarme en vida  
 porque sé bien que este paisaje no tiene  
 una salida  
 ni aún la puerta falsa que abriera  
 un despertar  
 ("Paisaje sin salida", ivi, 194-195)

A paesaggi che mai ho conosciuto  
 i paesaggi senza proprietario delle fotografie  
 dimenticate  
 sono arrivata come si nasce  
 senza saperlo  
 Nessuno mi ha portato fin qui e dove vado ignoro  
 Ma il mio piede cammina sicuro e necessario  
 Non so da cosa fuggo né dove  
 si trova il mio rifugio  
 Solo il paesaggio che dinanzi a me nasce via via  
 che il mio cammino ne ha bisogno  
 come la voce quando reclama il grido  
 Si costruisce davanti  
 a me ora facile ora ostile  
 sempre il paesaggio neutro  
 senza colore né rumore senza luce e senza profondità  
 Un paesaggio che nasce cresce e muore  
 come l'ora  
 senza voce e senza sguardo  
 ma capace di divorarmi  
 di seppellirmi in vita  
 perché so bene che questo paesaggio non ha  
 uscita  
 nemmeno la falsa porta che dovesse aprirmi  
 un risveglio

Vivere il presente, perciò, equivarrà a trovarsi all'interno di uno specifico paesaggio, contenuti da una bolla di spazio e di tempo, in cui esiste solo il qui ed ora; sarà come stare sul carro di un dipinto colto e immobilizzato dal pittore, lasciandosi trascinare senza conoscere l'inizio o la meta del proprio tragitto.

¿Viste el camino de los cuadros?  
 De dónde viene, ignoras no sabes dónde va  
 y la carreta marcha pero salir no puede  
 del cuadro en donde está  
 yo voy en ese carro que en el cuadro  
 se aleja  
 sin moverse jamás de donde está.  
 No sé si el carro marcha ni quién del carro tira  
 dónde empezó el paisaje, dónde terminará  
 quizá tan solo dentro de mí las ruedas giran  
 y fuera todo muerto está.  
 ("La carreta", ivi, 186)

Hai presente il cammino dei quadri?  
 Da dove viene l'ignori non sai dove vada  
 e la carretta procede ma senza poter uscire  
 dal quadro in cui sta  
 io viaggio su quel carro che nel quadro  
 s'allontana  
 senza mai muoversi da dove sta.  
 Non so se il carro va né chi lo traina  
 dov'è cominciato il paesaggio, dove finirà  
 solo dentro di me girano le ruote  
 e fuori tutto è morto chissà.

All'interno di un paesaggio/vita incerto ma obbligato, l'uomo è un viaggiatore smarrito che si muove lungo il proprio determinato sentiero ignorando da dove esso abbia inizio e fin dove arriverà; oppure sale a bordo di un treno con una sola stazione d'arrivo e un solo binario da percorrere, affacciato sull'unico paesaggio di una morte sempre presente:

No sé donde tomé este tren

El coche está cerrado

y el único paisaje

es la sombra que corre con el tren

Me acompañan un viejo que lo ha olvidado todo

y un niño que no sabe dónde va ni con quién

Tan sólo sé que este tren tiene

una sola estación un solo andén

y cuando haya llegado sea ello donde fuere

no sé donde estaré

("El viaje", ivi, 189)

No so dove ho preso questo treno

La carrozza è chiusa

e l'unico paesaggio

è l'ombra che corre col treno

M'accompagnano un vecchio che ha scordato tutto

E un bambino che non sa dove va né con chi

Solo so che questo treno ha

una sola stazione un solo binario

e quando sarà arrivato dovunque sarà

non so dove mi troverò

Il viaggio, per quanto labirintico possa rivelarsi, non è casuale, ma procede verso la morte. Ciascun uomo, infatti, si porta dietro il filo di un destino mortale, che aggomitola man mano che vive "raccolgendo in gomitoli i domani" ("ovillando mañanas", "Biografía", Plá s.d., 88). Che sia un sentiero raggomitolato ai suoi piedi alla nascita ("El hijo pródigo") e che l'uomo si trascina dietro legato alla caviglia come una condanna<sup>4</sup>, o un fatale filo nero incanalato nelle vene da dita pazienti come quelle delle Parche tessitrici, inesorabilmente conduce verso la fine, attraverso "un mortale paesaggio / di sogni senza domani" ("un mortal paisaje / de sueños sin mañana", "Tríptico del renacer en sombra", Plá 1996b, 91):

El meridiano de la muerte

[...]

No está en ninguna parte y está en todas

y cada vez que late un corazón

o parpadea una estrella

unos dedos pacientes lo recogen del suelo

y lo enhebran

en unas venas como un hilo negro

("El meridiano de la muerte", ivi, 234)

Il meridiano della morte

[...]

Non è da nessuna parte ed è dappertutto

e ogni volta che batte un cuore

o tremola una stella

dita pazienti lo raccolgono dal suolo

e lo infilano

in certe vene come un filo nero

<sup>4</sup> "Chiunque pesi sulla terra, segnato / nacque con un cammino alla caviglia legato, / e bisogna che lo percorra, consapevole o ignorante" ("todo el que pesa sobre la tierra, señalado / nació con un camino a su tobillo atado, / y fuerza es que lo mida, consciente o ignorante", "No, no hay camino inútil", Plá 1996b, 79).

La vita, dunque, è come sospesa tra un futuro e un passato entrambi di morte: due “paesaggi identici e opposti al vertice. / Uno / è la foresta di pietra che strangola la fiamma / L'altro il grigio disegno / che ha lasciato al suo passaggio nella cenere / il morso del fuoco” (“paisajes idénticos y opuestos por el vértice. / El uno / es la selva de piedra que estrangula la llama / El otro el gris diseño / que ha dejado a su paso en la ceniza / el mordisco del fuego”, “El puente”, *ivi*, 180). Per l'anziana Josefina, che ebbe una vita lunga novantasei anni, la vecchiaia è forse un paesaggio già vissuto da ripercorrere con la memoria, prima che con la morte si dissolva e naufraghi nell'oceano del Tempo infinito.

No sé si voy a pie o en tren o un viento me transporta

Non so se vado a piedi o in treno o un vento mi trasporta

Sólo sé que mi cuerpo cada vez es como si colgase cada vez más del cielo  
Y ya no sé  
si este paisaje que devano

So solo che il mio corpo ogni volta è come se pendesse sempre più dal cielo  
E non so più  
se questo paesaggio che dipano

es un paisaje nuevo que recorro por vez primera y última  
o es un paisaje viejo que devano al revés  
 (“El regreso”, *ivi*, 193)

è un paesaggio nuovo che percorro per la prima e l'ultima volta  
o è un paesaggio vecchio che dipano al contrario

La preghiera finale di Josefina Plá – che, attraverso il sangue, lascerà in eredità al figlio “tutti i paesaggi che non ho visto / [gli] itinerari dimenticati” (“todos los paisajes que no he visto / [...] los itinerarios olvidados”, “Hereder”, *ivi*, 145) – sarà quella di poter morire consapevole, di potersi riconoscere viva attraverso i ricordi, attraverso la propria personale percezione del mondo; di poter essere testimone di se stessa, in quanto essere pensante capace di immaginare la propria morte aggrappandosi a un paesaggio che significa arbitrarietà, unicità del percorso della vita.

“Déjame ser”

“Lasciami essere”

Deja llevarme mi última aventura.

Lascia che porti con me la mia ultima avventura.

Déjame ser mi propio testimonio, y dar fe de mi propia desmemoria.

Lasciami essere mia propria testimone, e dar fede del mio proprio oblio.

Déjame diseñar mi último rostro, apretar en mi oído los pasos de la lluvia borrándome el adiós definitivo.

Lasciami disegnare il mio ultimo volto, premere sulle orecchie i passi della pioggia che mi cancellano l'addio definitivo.



Déjame naufragar asida  
a un paisaje, una nube,  
al vuelo humilde de un gorrión,  
a un brote renaciente,  
o siquiera al relámpago  
que abra en dos mi último cielo.

Lasciami naufragare aggrappata  
a un paesaggio, una nuvola,  
all'umile volo di un passero,  
a un germoglio che rinasce,  
o almeno al lampo  
che squarcerà in due il mio ultimo cielo.

Sujétame los brazos.  
engrilla mis tobillos,  
empareda mis párpados.  
Pero tatuada una flor en la pupila,  
crucificada un alba debajo de la frente,  
acurrucado un beso en la raíz de la  
lengua,  
déjame ser mi propio testimonio.  
(Ivi, 118)

Bloccami le braccia.  
ammanettami le caviglie,  
murami le palpebre.  
Ma tatuato un fiore nella pupilla,  
crocifissa un'alba sotto la fronte,  
rannicchiato un bacio alla radice della  
lingua,  
lasciami essere mia propria testimone.

#### Riferimenti bibliografici

- Buzó Gómez Sinfioriano (1959 [1943]), *Índice de la poesía paraguaya*, Buenos Aires, Ediciones Nizza, <[http://www.portalguarani.com/519\\_josefina\\_pla/10876\\_soy\\_el\\_ranchito\\_y\\_las\\_hermanas\\_muertas\\_\\_poesias\\_de\\_josefina\\_pla.html](http://www.portalguarani.com/519_josefina_pla/10876_soy_el_ranchito_y_las_hermanas_muertas__poesias_de_josefina_pla.html)> (11/2017).
- Chateaubriand François-René vicomte de (1835 [1827]), “Voyage en Italie”, in Id., *Œuvres complètes de M. le Vicomte de Chateaubriand VII*, Paris, Furne libraire, <<http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-101369>> (11/2017).
- Di Meglio Francesca (2016), *Femenino Colón – Josefina Plá: poetessa, narratrice, ceramista e rinnovatrice della cultura paraguayana del Novecento* (Tesi di Dottorato), Firenze, Università degli Studi di Firenze.
- García Cabrera Pedro (2005), *Obra selecta III*, Madrid, Verbum.
- González Gustavo (2008), *Nandutí*, Asunción, Adriana Almada.
- Lévi-Strauss Claude, (1955), *Tristes Tropiques*, Paris, Plon. Trad. it. di Bianca Garufi (2011 [1960]), *Tristi Tropici*, Milano, Il Saggiatore.
- Plá Josefina (1934), *El precio de los sueños*, Asunción, El Liberal.
- (1957), *Julián de la Herrería. Recuento de arte*, Asunción, Diálogo, <[http://www.portalguarani.com/90\\_julian\\_andres\\_campos\\_cervera\\_de\\_la\\_herreria/13263\\_julian\\_de\\_la\\_herreria\\_recuento\\_de\\_arte\\_explicacion\\_josefina\\_pla\\_.html](http://www.portalguarani.com/90_julian_andres_campos_cervera_de_la_herreria/13263_julian_de_la_herreria_recuento_de_arte_explicacion_josefina_pla_.html)> (11/2017).
- (1963), *La mano en la tierra*, Asunción, Alcor.
- (1984a), *Cambiar sueños por sombras*, Asunción, Alcándara.
- (1984b), “Autosemblanza escrita a pedido de un periodista extranjero”, in Ramón Bordoli Dolci, *La problemática del tiempo y la soledad en la obra de Josefina Plá* (Tesis doctoral 115/84), Madrid, Universidad Complutense.

- (1984c), “La literatura indígena como fundamento de la literatura paraguaya”, *Suplemento antropológico* 19, 1, 41-55.
- (1992a), “Ñanduti-Encrucijada de dos mundos”, in Ead., *Obras completas III*, Asunción, RP Ediciones-Instituto de Cooperación Iberoamericana, 57-73.
- (1992b [1977]), “El espíritu del fuego”, in Ead., *Obras completas III*, Asunción, RP Ediciones-Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- (1996a), *Cuentos completos*, Asunción, El Lector.
- (1996b), *Poesías completas*, edición de Miguel Ángel Fernández, Asunción, El Lector.
- (1996c) *Teatro escogido*, Asunción, El Lector.
- (2013), *Racconti*, traduzione di Francesca Di Meglio, Firenze, Le Lettere.
- (s.d.), *Antología poética (1927-1977)*, Asunción, Ediciones Cabildo.

## Radure: la dimensione del *nondove* nelle opere di María Zambrano e Rina Sara Virgillito

Valentina Fiume

Università degli Studi di Firenze (<[valentina.fiume@unifi.it](mailto:valentina.fiume@unifi.it)>)

### Abstract

The article aims to survey the works of philosopher María Zambrano and poet Rina Sara Virgillito, focusing in particular on the image of clearing.

Keywords: *clearings, mysticism, poetry, Virgillito, Zambrano*

Nella “Casa dei doganieri” Montale domanda: “Il varco è qui?” (Montale 2010 [1939], 167); dov'è il varco per entrare nelle segrete stanze di luce di Rina Sara Virgillito e María Zambrano? Qual è la crepa, la fessura in cui insidiarsi per sondare lo spazio delle loro caverne? La maglia rotta nella rete? Michel de Certeau anni fa a suggello della propria opera *Fabula mistica* scriveva:

Est mystique celui ou celle qui ne peut s'arrêter de marcher et qui, avec la certitude de ce qui lui manque, sait de chaque lieu et de chaque objet que ce n'est pas ça, qu'on ne peut résider ici ni se contenter de cela. Le désir crée un excès. Il excède, passe et perd les lieux. Il fail aller plus loin, ailleurs. Il n'habite nulle part. Il est habité. (De Certeau 1982, 411)

È mistico colui / colei che non può fermare il cammino e che, con la certezza di ciò che gli / le manca, sa di ogni luogo e di ogni oggetto che *non è questo*, che *qui* non si può risiedere né contentarsi di *quello*. Il desiderio crea un eccesso. Eccede, passa e perde i luoghi. Fa andare più lontano, altrove. Non abita da nessuna parte. È abitato. (Trad. it. di Facioni in De Certeau 2008, 353)

Non esiste una mappa, un tracciato sicuro, un portolano come quelli meravigliosi presenti nell'Archivio di Stato di Firenze. La rotta è continuamente sviata, la freccia della bussola non è sedotta dall'attrazione del Nord. Perdere i luoghi, smarrirsi: sono queste le condizioni a cui rispondono le architetture d'assenza pensate, immaginate, percepite, persino “viste” – se seguiamo la valenza greca del vedere come sapere – da Sara Virgillito e María Zambrano.

Soffermandosi solo su alcune immagini di queste due autrici, le cui opere sono distanti eppure sembrano appartenere a un comune luogo che è quello del *nondove*, intuivamo una geografia interiore percorsa attraverso le corde di una grammatica amorosa.

La parola poetica e filosofica di Virgillito e Zambrano si affanna nel tentativo di sfumare i confini, di tratteggiarli appena, compiendo piuttosto un'opera di sottrazione che conduca alle soglie dell'indicibile. Recentemente leggendo un'opera profonda e caparbiamente refrattaria a ogni tentativo di delucidazione, che ha come titolo *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore* (Agamben, Ferrando 2010), in cui da un fondale di frammenti antichi sul mito eleusino emerge suggestivo un dialogo tra la dissertazione filosofica di Giorgio Agamben e la pennellata pittorica di Monica Ferrando, ho trovato un quadro dal titolo "Kore del lago di Vico" (ivi, 74) dove ai piedi di una montagna si colora un lago di azzurro e, fra i giunchi e l'erba ancora coperta dall'oscurità, una figura di donna quasi impercettibile fa muovere dietro di sé un filo d'oro. Tornano alla mente allora i versi del VI libro dell'*Eneide* quando Virgilio scrive:

[...] Latet arbore opaca  
aureus et foliis et lento vimine ramus,  
Iunoni infernae dictus sacer; hunc tegit omnis  
lucus et obscuris claudunt convallibus umbrae.  
(Virgilio 1989, 212, vv. 136-139)

[...] Celato entro un albero senza luce  
un ramo d'oro nelle foglie e nel gambo flessuoso,  
detto sacro alla Giunone degli Inferi;  
tutto il bosco lo tiene nascosto  
e le ombre con le oscure valli lo proteggono.  
(Trad. propria)

L'*aureus ramus*, il ramo d'oro che Enea porta con sé quale offerta e strumento per compiere la propria *vékuvia*, la discesa agli Inferi, diviene simbolo che rischiarà il paesaggio, lo taglia, raduna le ombre del bosco, cicatrizza l'oscurità annunciando il chiaro, la radura. Radura è questo spazio di luce improvviso che fende il paesaggio, è lo squarcio, la ferita. Prendendo le mosse dall'immagine tracciata dal filosofo Martin Heidegger, radura è uno slargo luminoso.

Nei *Seminari di Zollikon* (Heidegger, 2000) il pensatore tedesco delinea una configurazione dell'immagine, fondamentale nella sua produzione filosofica, della *Lichtung*, termine difficilmente traducibile nella lingua italiana che è legato al lemma *Licht* (luce) ma altresì rimanda all'aggettivo *leicht* (leggero). Rispondendo a un interlocutore dei suoi seminari, Heidegger evidenzia anche un altro tratto peculiare del proprio pensiero ovvero la ferma convinzione che l'io non risponde a un bisogno o a un desiderio di luce ma di uno slargo, poiché una radura (*Waldlichtung*) ha luogo anche quando è buio e dunque è la luce stessa a presupporre lo slargo.

La radura dunque assurge a ruolo *princeps* di configurazione dell'aperto, dell'esser aperto; come non pensare allora all'elegia di Rainer Maria Rilke dove l'Aperto si affaccia "fuori del tempo, nello spazio immenso":

Mit allen Augen sieht die Kreatur  
das Offene. Nur unsre Augen sind  
wie umgekehrt und ganz um sie gestellt  
als Fallen, rings um ihren freien Ausgang.  
Was draußen ist, wir wissens aus des Tiers  
Antlitz allein; denn schon das frühe Kind  
wenden wir um und zwingens, daß es  
rückwärts Gestaltung sehe, nicht das Offne,  
das im Tiergesicht so tief ist. Frei von Tod.  
Ihn sehen wir allein; das freie Tier  
hat seinen Untergang stets hinter sich  
und vor sich Gott, und wenn es geht, so  
gehts in Ewigkeit, so wie die  
Brunnen gehen. mWir haben nie,  
nicht einen einzigen Tag,  
den reinen Raum vor uns, in den die  
Blumen unendlich aufgehn. Immer ist es  
Welt und niemals Nirgends ohne Nicht:  
das Reine, Unüberwachte, das man atmet  
und unendlich weiß und nicht begehrt.  
Als Kind verliert sich eins im Stilln  
an dies und wird gerüttelt.  
Oder jener stirbt und ists.  
Denn nah am Tod sieht man den Tod  
nicht mehr und start hinaus,  
vielleicht mit großem Tierblick.  
Liebende, wäre nicht der andre, der  
die Sicht verstellt, sind nah daran und  
staunen... Wie aus Versehn ist ihnen  
aufgetan hinter dem andern...  
Aber über ihn kommt keiner fort,  
und wieder wird ihm Welt.  
Der Schöpfung immer zugewendet,  
sehn wir nur auf ihr die Spiegelung  
des Frein, von uns verdunkelt. [...]   
Und wir: Zuschauer, immer, überall,  
dem allen zugewandt und nie hinaus!  
Uns überfüllt. Wir ordnens. Es zerfällt.  
Wir ordnens wieder und zerfallen selbst.  
Wer hat uns also umgedreht, daß wir,  
was wir auch tun, in jener Haltung sind  
von einem, welcher fortgeht? Wie er auf  
dem letzten Hügel, der ihm ganz sein Tal  
noch einmal zeigt, sich wendet, anhält, weit –,  
so leben wir und nehmen immer Abschied.  
(Rilke 2014 [1923], 314, 316, 318)

È l'animale, tutto, nello sguardo volto all'Aper-  
to: fuori del tempo, nello spazio immenso.  
Ma gli occhi abbiamo, noi, come riversi:  
e tesi, al par di reti, a imprigionare il suo libero  
passo. Lo spazio immenso, che trascende il  
tempo, solo riflesso dal suo volto intento, si svela  
a noi. Poi che il fanciullo tenero volgiamo súbito  
indietro; e lo forziamo già a rimirare il mondo  
delle forme; ma non l'Aperto, che profondo  
spazia in ogni volto d'animale ignaro: e non lo  
sfiora il senso della morte. Noi non abbiamo,  
ahimè, dinanzi agli occhi se non la morte. L'a-  
nimale ha la morte *dietro sé*: e a *sé davanti*, Dio.  
Quando cammina, nell'Eterno incede. Come  
incedono i fiumi. Noi non abbiamo innanzi,  
un giorno solo, il puro spazio in cui sbocciano i  
fiori inesauribilmente. Tutto, d'intorno, ai nostri  
sguardi, è *Mondo*. Non mai, lo spazio sterminato  
etereo, incustodito e intatto, che si respira; e che,  
infinitamente intuito, si sa, – senza bramarlo.  
Da bimbi, ci si sperde in quello spazio, scossa  
in silenzio l'anima beata. O vi si entra, quando  
agonizziamo, e si diventa spazio a poco a poco.  
Ché non è dato ravvisar la morte, come ci  
giunge accanto: sbarriamo gli occhi fuori di noi  
stessi, con uno sguardo d'animale, – immenso.  
Gli Amanti, – ove non fossero, tra loro, schermo  
e muraglia – all'insueto Aperto, stupefatti,  
sarebbero vicini. Capzioso, si schiude dietro  
ognuno. Ma, l'*altro*, non vi evade. E novamente,  
intorno a entrambi, si richiude il mondo. Al  
creato rivolti senza posa, nel creato vediamo ri-  
specchiarsi l'etereo spazio: ma nel suo riverbero,  
che si appanna di noi. [...] Spettatori in eterno  
e in ogni dove, rivolti verso il Tutto, e incatenati  
entro le sue prigioni, l'universo ci colma: e in  
noi trabocca. Lo rassettiamo. E ci si sfascia in  
pezzi. Lo si raggiusta. E l'universo frana. [...] E  
noi franiamo insieme. Chi mai ci deformò, chi  
ci stravolse così, che sempre ripetiamo il gesto di  
prendere congedo? Come quei che sull'ultima  
collina, onde si schiude il prodigioso incanto  
della valle beata, sosta e si volge indietro a  
riguardare così viviamo noi la nostra vita in una  
serie di commiati, eterna. (Trad. it. di Errante in  
Rilke 2014 [1923], 414, 417-418)

Al campo semantico della *Lichtung* appartengono i *claros del bosque* di María Zambrano. Anch'essi, d'altronde, appaiono come luminosità atavica, ancestrale, un chiarore che non è luce accecante, diffusa, bensì una contrada dell'anima, partecipe e del buio e della luce. Nel nostro ipogeo immaginario, il chiaro del bosco o la radura rimandano a un diradarsi degli alberi all'interno di un paesaggio boschivo; ma sfogliando gli scritti di María Zambrano, l'immagine campeggia all'interno di tutto il suo pensiero. Prendendo in esame il celebre *incipit* dell'opera, sin da subito entriamo nel nucleo essenziale del suo filosofare:

El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso. Es otro reino que un alma habita y guarda. Algún pájaro avisa y llama a ir hasta donde vaya marcando su voz. Y se la obedece; luego no se encuentra nada, nada que no sea un lugar intacto que parece haberse abierto en ese sólo instante y que nunca más se dará así.

No hay que buscarlo. No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque: no hay que ir a buscarlos, ni tampoco a buscar nada de ellos. (Zambrano 2014 [1977], 121)

Il chiaro del bosco è un centro nel quale non sempre è possibile entrare; lo si osserva dal limite e la comparsa di alcune impronte di animali non aiuta a compiere tale passo. È un altro regno che un'anima abita e custodisce. Qualche uccello richiama l'attenzione, invitando ad avanzare fin dove indica la sua voce. E le si dà ascolto. Poi non si incontra nulla, nulla che non sia un luogo intatto che sembra essersi aperto solo in quell'istante e che mai più si darà così.

Non bisogna cercarlo. Non bisogna cercare. È la lezione immediata dei chiari del bosco: non bisogna andare a cercarli e nemmeno a cercare nulla da loro. (Trad. it di Ferrucci in Zambrano 2004, 11)

I chiari del bosco non sono rintracciabili, nessuna orma è in grado di condurre nel *nondove*, che si fa rivelazione improvvisa. Si schiudono all'incontro, i chiari del bosco, *in limine* al nulla e al vuoto, che – per dirla con le parole di Zambrano – “sembra che [...] debbano essere presenti o latenti di continuo nella vita umana”<sup>1</sup>. Il gioco di visione e nascondimento, di ἀλήθεια e ψεῦδος, di verità e menzogna è uno dei nodi cruciali indagati dal pensiero di Heidegger a cui Zambrano guarda, sebbene compia un passo in avanti. Per il pensiero greco la verità è un qualcosa che taglia fuori ciò che è nascosto. Ma la *Lichtung*, il chiaro, la radura abitano l'oscurità, non diradano le tenebre, non fanno scomparire il buio, evocano allo scoperto le latenze. Così anche María Zambrano nomina il chiaro del bosco quale *dove* o per meglio dire *nondove* in cui emerge una “visibilità nuova”<sup>2</sup>. Non teorizza alcun metodo, la filosofa, non delinea

<sup>1</sup> Trad. it. ivi, 12; “parece que [...] hayan de estar presentes o latentes de continuo en la vida humana” (ivi, 122).

<sup>2</sup> Trad. it. ivi, 14; “visibilidad nueva” (ivi, 124).

una fisionomia del *claro*, lascia che esso si manifesti, che prenda corpo anche sulla carta. Si dà per frammenti, per iridescenze di luce, sfuggente, refrattario, impalpabile, “presentito”. Il chiaro del bosco è una sosta, intagliata nel silenzio, un *nondove* di cui l’uomo è in grado di percepirne le tracce, i “segnati segni” (Virgillito 1991, 71) per dirla con Sara Virgillito. Il chiaro si dona alla vista:

Y aparece luego en el claro del bosque, en el escondido y en el asequible, pues que ya el temor del éxtasis lo ha igualado, el temblor del espejo, y en él, el anuncio y el final de la plenitud que no llegó a darse: la visión adecuada al mirar despierto y dormido al par, la palabra presentida a lo más. Se muestra ahora el claro como espejo que tiembla, claridad aleteante que apenas deja dibujarse algo que al par se desdibuja [...]

el temblor es irisación de la luz que no deja de descender y de curvarse en todo recoveco oscuro, que se insinúa así, ya que directamente no puede sin violencia arrolladora permitirse entrar en nuestro último rincón de defensa. (Zambrano 2014 [1977], 123)

E subito appare nel chiaro del bosco, in esso nascosto e in esso accessibile, dal momento che il timore dell’estasi ha ormai abolito la differenza, il tremolio dello specchio, e in esso l’annuncio e l’esito della pienezza non giunse a darsi: la visione adatta allo sguardo insieme desto e addormentato, la parola tutt’al più presentita. Il chiaro si mostra ora come specchio che trema, chiarezza palpitante che appena lascia comporsi qualcosa che insieme si scompone [...]

il tremolio [che] è iridescenza della luce che non cessa di discendere e di curvarsi in ogni anfratto oscuro, che si insinua così, giacché di entrare direttamente dove più recondite sono le nostre difese può permetterselo solo ricorrendo a una violenza travolgente. (Trad. it. di Ferrucci in Zambrano 2004, 13)

Colui o colei che si addentra nel chiaro del bosco subisce il destino di essere intruso se non accetta l’estasi, se tenta di divincolarsi dallo stupore di incontrare l’Altro, quell’Unico – scrive Zambrano – che “chiede di essere seguito per poi nascondersi dietro la chiarezza. E al perdersi [...]”<sup>3</sup>. Ecco che torniamo allo smarrimento, allo sradicamento, al non cercare eppure al contempo all’essere trovati, al θαυμάζειν, al meravigliarsi. Il chiaro del bosco non ha confini netti, non risponde a un disegno, a uno spazio circoscritto, è il visibile dietro l’invisibile. È qualcosa che si dona in trasparenza, sta nell’ombra, nell’oblio del sé, tra il “chiaro e lo scuro” per dirla con Montale. Il chiaro del bosco è discontinuo, inafferrabile, in perpetuo movimento; si propone alla vista come una sfera di dissolvenze.

Scrivete Zambrano:

<sup>3</sup> Trad. it. ivi, 19; “pide ser seguido, y luego se esconde detrás de la claridad. Y al perderse [...]” (ivi, 127).

[...] los colores sombríos aparecen como privilegiados lugares de la luz que en ellos se recoge, adentrándose para luego mostrarse junto con el fuego en la rama dorada que se tiende a la divinidad que ha huido o que no ha llegado todavía. (*Ibidem*)

[...] i colori scuri appaiono come luoghi privilegiati della luce che in essi si raccoglie, addentrandosi per mostrarsi subito dopo insieme al fuoco nel ramo dorato che si tende alla divinità che è fuggita o che non è ancora giunta. (Trad. it. *ibidem*)

Il *claro* si raccoglie dentro le contrade del buio, si mostra come ramo dorato... l'*aureus ramus* virgiliano di cui parlavamo all'inizio. E se, volendo far nostra la lezione eraclitea, l'essere è fuoco eterno vivente:

[...] κόσμον τόνδε, [τὸν αὐτὸν ἀπάντων], οὔτε τις θεῶν οὔτε ἀνθρώπων ἐποίησεν, ἀλλ' ἦν αἰεὶ καὶ ἔστιν καὶ ἔσται, πῦρ αἰεζῶον, ἀπτόμενον μέτρα καὶ ἀποσβεννύμενον μέτρα. (Eraclito 2012 [1993], 43)

[...] questo cosmo non lo fece nessuno degli dei né degli uomini, ma sempre era, ed è, e sarà, Fuoco sempre vivente, che con misura divampa e con misura si spegne. (Trad. di Tonelli in Eraclito 2012 [1993], 43)

allora è la fiamma, il fuoco a farsi rivelazione, ad essere – precisa Zambrano – visione, ἐποπτεία. La contemplazione del vuoto creato dalla bellezza porta a perdersi, ad abbandonare lo sguardo all'abisso che si schiude come il calice di un fiore. L'anima smarrisce il centro allora, fa esperienza di separatezza, di vuoto. María Zambrano elabora la metafora del cuore, che diviene luogo, cavità, alveo in cui inabissarsi, antro in cui luce e oscurità mettono in atto il loro dialogo silenzioso:

[...] el corazón mediador, que proporciona luz y visión, ha de conocerse. ¿Será ésa la reflexión verdadera, el diálogo silencioso de la luz con quien la acoge y la sufre, con quien la lleva más allá del anhelo y del temor engendrados de los sueños y ensueños del ser, del ser humano sometido al tiempo que quiere traspasar? Y el silencioso diálogo de la luz con la oscuridad donde apetece germinar. Corteza el corazón, cuando se conoce, que contiene y protege el embrión de luz. (Zambrano 2014 [1977], 189)

[...] il cuore mediatore, che dispensa luce e visione, ha da conoscersi. Sarà questa la vera riflessione, il dialogo silenzioso della luce con chi l'accoglie e la soffre, con chi la conduce oltre l'anelito e il timore generatori dei sogni e delle fantasie dell'essere, dell'essere umano sottomesso al tempo che vuole attraversare? E il silenzioso dialogo della luce con l'oscurità in cui desidera germinare. Guscio il cuore, quando si conosce, che contiene e protegge l'embrione di luce. (Trad. it. di Ferrucci in Zambrano 2004, 83)

È l'io stesso a farsi incavo, πόρος, vuoto in cui esercitarsi al silenzio. È qui che si ascoltano le voci, la parola, il canto ancestrale, “non si sa bene se dentro



o fuori, perché si ascoltano dal didentro. E si va fuori anche ad ascoltarle, si va fuori di sé. E fra dentro e fuori l'intero animo rimane sospeso<sup>4</sup>.

La dicotomia tra dentro e fuori, tra ἔνδον ed ἔξω è il nodo essenziale delle ultime poesie di Rina Sara Virgillito, rimaste a lungo inedite nel suo Fondo conservato presso l'Archivio di Stato di Firenze. Le metamorfosi, i mutamenti, l'osmosi ininterrotta tra visibile e invisibile costituiscono la trama essenziale sottesa a quest'ultima parola poetica di Virgillito. Facendo nostre le riflessioni del filosofo Maurice Merleau-Ponty:

Le sens est *invisible*, mais l'invisible n'est pas le contradictoire du visible: le visible a lui-même une membrure d'invisible, et l'in-visible est la contrepartie secrète du visible, [...] il est *dans la ligne* du visible, il en est le foyer virtuel, il s'inscrit en lui (en filigrane). (Merleau-Ponty 1964, 265)

Il senso è *invisible*, ma l'invisibile non è il contrario del visibile: il visibile ha esso stesso una membratura di invisibile, e l'in-visible è la contropartita segreta del visibile, non appare che in esso, [...] è *nella linea* del visibile, ne è il fuoco virtuale, si iscrive in esso (in filigrana). (Trad. it. di Bonomi in Merleau-Ponty 2003, 230)

La poesia di Virgillito germina sulla soglia di queste due polarità. Sin dalle prime prove poetiche, a partire da *La conchiglia* (1962) dove il paesaggio è scenario e personaggio, una raccolta colma di luoghi aridi, luminosi, custoditi in asciutti silenzi e luoghi chiusi, la conchiglia *in primis* con i suoi motivi a spirale e l'altra raccolta, *Nel grembo dell'attimo* (1984) dove la natura prende fuoco. Per giungere, nel momento di svolta nel macrotesto poetico dell'autrice, al poema visionario delle *Incarnavazioni del fuoco* (1991): qui, come altrove, potenti sono le immagini del disfacimento, della disgregazione, lo sgretolamento dello spazio. Tutto va liquefacendosi. Dietro alle vestigia di luoghi realmente esistenti e visitati dall'autrice come Roma, Firenze, le isole siciliane, che rispondono altresì a una geografia amorosa, a una topografia dell'anima, gli altri paesaggi che emergono con forza sono ipogei contrapposti in un'osmotica danza l'uno con l'altro. *Incarnavazioni del fuoco* è un *itinerarium per ignem* come suggerisce l'antico testo alchemico posto ad esergo dell'opera. Sono due i viaggi compiuti dall'io poetico, quello attraverso le metamorfiche incarnazioni del fuoco e il viaggio per acqua. Il vascello, la nave, talvolta la canoa, si spingono al largo sopra "le negre acque / della palude" circondata da rive su cui strisciano "blatte e scorpioni" (Virgillito 1991, 53) – animali che appartengono all'oscurità, al mondo ctonio –, incontrano vortici, tra

<sup>4</sup> Trad. it. ivi, 72; "no se sabe bien si dentro o fuera, pues que se escuchan desde adentro. Y se sale también a escucharlas, se sale de sí. Y entre dentro y fuera el ánimo entero queda suspendido" (ivi, 179).

suoni, visioni e fiumi sotterranei di sangue... per giungere al “bollitoio / delle streghe” (ivi, 185) di shakespeariana memoria. L’acqua che, come ricorda Gaston Bachelard,

[...] emporte au loin, l’eau passe comme les jours. Mais une autre rêverie s’empare de nous qui nous apprend une perte de notre être dans la totale dispersion. Chacun des éléments a sa propre dissolution, la terre a sa poussière, le feu a sa fumée. L’eau dissout plus complètement. Elle nous aide à mourir totalement. (Bachelard 1942, 112)

[...] porta lontano, l’acqua passa come i giorni. Ma un’altra *rêverie* si impossessa di noi, ci insegna una perdita del nostro essere nella dispersione totale. Ciascun elemento possiede una sua propria dissoluzione, la terra ha la polvere, il fuoco il fumo. L’acqua dissolve nel modo più completo. Ci aiuta a morire totalmente. (Trad. it. di Cohen Hemsì, Peduzzi in Bachelard 2006 [1992], 105)

Eppure, come il fuoco, anch’essa riconduce alla nascita, alla vita che germina attraverso il fluire. La discesa negli abissi, nell’oscurità delle viscere rimanda certo al pensiero di María Zambrano che proprio in *Chiari del bosco* ricorda che l’essere vivente è trascinato verso le viscere da acque infernali e acque celesti e che “l’acqua cielo-inferno è la vita. [...] Perché tutto sta in un cielo. Non c’è inferno che non sia le viscere di qualche cielo”<sup>5</sup>. Le immagini acquitrine sono frastagliate da incandescenze di luce, improvvisi incendi, dal fuoco che – scrive in una poesia Virgillito – “fa scoppiare le foglie degli ippocastani” (Virgillito 1991, 72), la folgore che rompe, spacca, fende, smembra.

Ma alle notti oscure, agli inferni, agli abissi si contrappongono sull’asse diaframmatico il “gran lago di luce” (ivi, 95), “il lattice” (ivi, 78), il “cristallo fluorescente” (ivi, 60), le “particole d’alba” (ivi, 55). La mèta è perdersi, è smarrirsi. Fra gli anfratti oscuri, le caverne, le grotte, le dimore nere ecco che si apre come una ferita l’Oltre, il *nonluogo* per eccellenza. Le radure, per utilizzare ancora le parole di Heidegger, sono sentieri interrotti, *Holzwege*, deviazioni, un diradarsi nel verde:

<sup>5</sup> Trad. it. di Ferrucci in Zambrano 2004, 144; “El agua cielo-inferno es la vida. [...] Pues todo está en un cielo. No hay inferno que no sea la entraña de algún cielo” (Zambrano 2014 [1977], 255).

Holz lautet ein alter Name für Wald.  
Im Holz sind Wege, die  
meist verwachsen jäh im  
Unbegangenen aufhören.  
Sie heißen Holzwege.  
Jeder verläuft gesondert, aber im sel-  
ben Wald. Oft scheint es, als gleiche  
einer dem anderen. Doch es  
scheint nur so.  
Holzmacher und Waldhüter kennen  
die Wege. Sie wissen, was es heißt,  
auf einem Holzweg zu sein. (Heideg-  
ger 1977 [1950], 1)

*Holz* è un'antica parola per dire bosco. Nel  
bosco (*Holz*) ci sono sentieri (*Wege*) che,  
sovente ricoperti di erbe, si interrompono  
improvvisamente nel fitto.  
Si chiamano *Holzwege*.  
Ognuno di essi procede per suo conto, ma  
nel medesimo bosco. L'uno sembra sovente  
l'altro: ma sembra soltanto.  
Legnaioli e guardaboschi li conoscono bene.  
Essi sanno che cosa significa «trovarsi su un  
sentiero che, interrompendosi, svia» (auf  
einem Holzweg zu sein). (Trad. it. di Chioldi  
in Heidegger 1968, 1)

Se il chiaro del bosco è luminosità improvvisa, ecco che nelle poesie di Sara Virgillito la nostalgia del *nondove* provoca la vertigine della dissolvenza, la disforia di un doppio itinerario, quello materico, infernale, dove “l'abisso invoca l'abisso” (Virgillito 1991, 233), verso poetico che rimanda al Salmo 41: l'anima grida dal profondo delle viscere. Eppure, scrive Virgillito, “è luce sempre” (*ibidem*).

La poetessa aveva l'impressione di andare verso una parete inesorabile che la separava dall'Oltre; i suoi testi, quei calligrammi che seguono il tracciato della fiamma, disegnano caverne, stanze segrete, boschi primordiali dove si rivelano “ trasparenze glauche” (ivi, 75). Lì dove avviene l'unione dei due amanti sublunari, giunti infine nelle camere alchemiche dell'io, lì nell'oscurità il ramo d'oro fende le difese, spalanca le pareti. Paradisi vulcanici si aprono alla vista, si schiudono come il narciso contemplato da Kore poco prima della resa al mondo dell'Invisibile, quell'attimo indicibile in cui l'Altro, il divino, l'Amante ti conduce all'estreme soglie del *nondove*, lì in quell'incavo, nella dolorosa ferita di luce. Questo è evidente nelle ultime raccolte, a partire da *L'albero di luce* (1994) dove il colloquio con la luce si condensa su uno specchio d'acque, dove la dilatazione degli spazi spalanca una “nuova rada” (Virgillito 1994, 13) e in un abbacinante deserto di pietra l'io poetico percorre “vie di diaspro e cristallo” (ivi, 23):

Abitata dal tuo  
fuoco  
percorro le vie  
di diaspro e  
cristallo

Strani  
appaiono animali  
alle finestre  
l'Ariete  
l'Aquila

il Toro  
 l'occhio di  
 ingordi  
 felini

Tutto è pietra e  
 deserto

Ti cerco ancora  
 ti cerco  
 nel Niente che  
 m'inghiotte  
 nel silenzio che è  
 teso al  
 mattino

Senza te  
 non è Paradiso  
 (*Ibidem*)

Una raccolta quest'ultima che poteva rischiare di essere un'appendice, un *paralipomena* – come ha osservato Ernestina Pellegrini nell'introduzione al volume – al grande poema visionario delle *Incarnazioni*. Se nel diario spirituale si alternavano paesaggi infernali, acquitrini, fanghi e spurghi a paradisi soltanto intravisti, qui, in quella che potremmo definire una smaterializzazione e deflagrazione luminosa, si apre improvvisa la strada verso l'Altrove. Siamo in presenza di un "paesaggio frantumato, pietrificato: l'albero d'oro, pietre preziose, cristalli al fondo delle acque. In piena alchimia" (Virgillito 1994, 9). La drammatica contrapposizione tra inferni e paradisi qui sembra venir meno lasciando il passo invece ad una continua perdita dei confini. La luce che tutto sfuma aprendo lo spazio allo sconfinamento. Così si apre la raccolta:

Diménticati, luce,  
 della curva carezza delle cose  
 fatti centro alla  
 vita sepolta,  
 sfera che si dilata  
 incompatibilmente ai nostri stretti  
 tenta  
 irradia  
 spalanca  
 la nuova rada senza  
 possibilità di sponde,  
 altra acqua cangiante  
 sibilante accecante  
 innamorata  
 della terra, dell'acqua  
 (Ivi, 13)

Un panorama di acque e deserti: esiste in quest'ultima stagione della poesia di Virgillito, "poesia estatica, questa, davvero fuori dal mondo" (ivi, 10) dove è vissuta a pieno la dilatazione spazio-temporale e dove prende corpo una fenomenologia del desiderio, una vertiginosa dissolvenza verso l'Altro:

Sull'ultimo  
 gradino si  
 annienta  
 la scala –  
 sfondiamo l'Altro  
 la notte dei mondi  
 trafitta di  
 stelle  
 forma  
 indicibile  
 voglia  
 appagata  
 inappagabile  
 varco di  
 mille  
 e  
 mille  
 fumane  
 nella stracarica  
 superabbacinante  
 veglia  
 totale  
 (Ivi, 47)

Come avveniva già nelle *Incarnazioni* il lessico alto e sacro viene inframezzato da verbi e oggetti reali, materici. In questa raccolta del 1994 le taz-zine, i vetri, le siringhe sono accostate, *per contra*, al roseto rovente di biblica memoria, al calice traboccante, al paradiso, all'Altro.

Guardando agli inediti recentemente pubblicati, *Diari fiesolani*<sup>6</sup> (in Fiume 2015, 247), vediamo configurarsi l'immagine dell'eremo; se, come afferma Pellegrini, l'autrice negli ultimi anni della propria esistenza "scopriva lo specchio più adatto in cui riflettere e a cui affidare il proprio volto scegliendo la dimensione di una solitudine totale, di una clausura dove far risuonare, purissimo, il dialogo con l'Altro" (Pellegrini 2005, 190) allora troviamo in queste liriche rimaste per lungo tempo inedite la descrizione dell'eremo, di questo *altrove* a cui da sempre tendeva la sua esistenza. Sono presenti luoghi che rispondono a una marcata topografia: Assisi, Fiesole, Roma sono tappe

<sup>6</sup> Diari fiesolani. giugno 1995 – Assisi – luglio. Dall'eremo e dal Castello.

importanti dell'esistenza di Virgillito, che rispondono anche a una geografia amorosa. Sono versi ancora fortemente erotici, a livello testuale si notano lemmi come "fessura", "crepaccio", "solco", "voragine", i quali evocano l'immagine della frattura e dell'avvento dell'Altro. L'eremo è scavato nel silenzio e "al di là della parete ardente" (Fiume 2015, 270) tutto si è sfaldato, trasformandosi nella luce, "il muro è / schiantato / ormai" (ivi, 261). In questa "autobiografia" in versi è possibile notare anche una marcata dialettica tra dentro e fuori, due entità spaziali in conflitto estremo:

Dentro,  
 non fuori –  
 cos'è il fuori?  
 unico vivere per  
 chi  
 altro  
 non  
 crede –  
 dove sei tu  
 che giorno e  
 notte mi  
 chiami,  
 chi sei  
 chi siamo?  
 precipita il Sole  
 all'orizzonte  
 vuoto  
 (Ivi, 270-271)

L'ostinata danza tra dentro e fuori prende corpo anche in un volume recentemente pubblicato che raccoglie i testi scritti da Sara Virgillito negli ultimi mesi della propria esistenza, con il titolo di *Ultime poesie* (2016). La frattura tra ἔνδον (dentro) e ἔξω (fuori), tra luce ed ombra, conduce a sacrali metamorfosi. Partendo dalla riflessione di Gaston Bachelard:

<p>Dehors et dedans forment une dialectique d'écartèlement et la géométrie évidente de cette dialectique nous aveugle dès que nous la faisons jouer dans des domaines métaphoriques. (Bachelard 1961 [1957], 237)</p>	<p>Il fuori e il dentro costituiscono una dialettica lacerante e la geometria evidente di tale dialettica ci acceca non appena l'applichiamo nel campo delle metafore. (Trad. it. di Catalano in Bachelard 2015 [1975], 247)</p>
---	--

La dicotomia tra dentro e fuori non è risolta del tutto nelle poesie di Virgillito, non esiste il passaggio tra l'una e l'altra realtà, "il Fuori il Dentro / quale / Realtà?" e "la Differenza / dov'è?" (Virgillito 2016, 68).

L'io poetante tenta di raggiungere l'Amato – scrive Virgillito – “nel tuo tunnel di luce / sotterraneo celeste / che ci ingombra / nel segreto labirinto” (ivi, 56). Anche in queste ultime prove poetiche prendono forma paesaggi ctoni, con fiumi che cadono a precipizio e le schiume “che in giù / a rompicollo / sfondano / la rupe con la terra / s'impastano coi sassi / urtano in guerra” (ivi, 57). Immagini velate da reminiscenze dantesche e bibliche: tremende sono le teofanie e le apocalissi. Ma non mancano, del resto, le radure, improvvise luminosità, “paesaggi / indicibili / non misurabili / orizzonti in / parto” (ivi, 46), “foreste / accecanti” (ivi, 60), nuove albe, il “tremendo / tuo paradiso” (ivi, 81). Alla notte che – come afferma Zambrano – “è un'oscurità transitoria e [...] conduce verso l'alba”<sup>7</sup> risponde la luce invisibile dell'Oltre. Dalla notte oscura di mistica fattezze segrete vie e labirinti si aprono per condurre alle soglie del *nondove*:

Siamo all'orlo  
 del crepaccio o del salto  
 di Patmos  
 davanti calce, distese,  
 bagliore senza termine –  
 l'Apocalisse qui  
 si levò  
 dardeggia ancora  
 da questo mare –  
 noi  
 qui  
 attendiamo la nostra  
 notte/alba  
 non negarti  
 la nostra luce  
 nasce  
 (Virgillito 2016, 84)

Virgillito desiderava appartenere al filone delle mistiche, a quella parola recisa, ferita da cui sgorga luce e sangue. Una poesia che ha nostalgia dell'origine, del luogo primordiale, del nondove. Versi in “sovrumana / estasi” (ivi, 71) se accogliamo l'etimo della parola ἔκστασις che significa letteralmente “stare fuori”. Estasi non indica solo un luogo ma anche un preciso istante nel tempo.

In ultima istanza, il nondove si configura nelle opere di queste due straordinarie autrici non solo come una spazialità, come un'aporìa dell'essere, ma è anche

<sup>7</sup> Trad. it. di Ferrucci in Zambrano 2004, 114-115; “es una oscuridad transitoria y [...] conduce hacia el alba” (Zambrano 2014 [1977], 255).

sosta, alveo nel tempo dove la vita – per far nostre le parole di Zambrano – cerca le altezze, dopo essersi inabissata nel labirinto di viscere. Le radure dell'essere, diafane, non sono refrattarie al tangibile eppure al contempo donano la vertigine della dissolvenza, in un abbacinante ottundimento dei sensi:

Dove il tuo fuoco  
 s'estingue  
 e il mio,  
 nel NONDOVE,  
 nella luce che è il buio,  
 è non-luce non-buio  
 senza tinta né tizzo  
 senza possibili parole,  
 nell'indicibile vuoto  
 pieno di ogni cosa e del  
 nulla, del nulla  
 che vuole essere detto  
 perché  
 siamo vivi ancora,  
 l'«io sono» il «tu sei»  
 non ha senso  
 ma  
 ancora la voglia è potente  
 non si distruggono  
 i segnati segni  
 non ci scompone non ci  
 assidera / brucia  
 nel NONESSERE  
 l'Eternità che ci è  
 (Virgillito 1991, 71)

E per dirla ancora con Montale, maestro e nume tutelare di Sara Virgillito, “è qui il varco?”.

#### *Riferimenti bibliografici*

- Agamben Giorgio, Ferrando Monica (2010), *La ragazza indicibile. Mito e mistero di Kore*, Milano, Electa.
- Bachelard Gaston (1942), *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti. Trad. it. di Marta Cohen Hemsì, Anna Chiara Peduzzi (2006 [1992]), *Psicanalisi delle acque. Purificazione, morte e rinascita*, Como, Red.
- (1961 [1957]), *La Poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France. Trad. it. di Ettore Catalano (2015 [1975]), *La poetica dello spazio*, revisione di Mariachiara Giovannini, Bari, Edizioni Dedalo.



- De Certeau Michel (1982), *La fable mystique*, vol. I, *XVIe-XVIIe Siecle*, Paris, Éditions Gallimard. Trad. it. di Silvano Facioni (2008), *Fabula mistica. XVI-XVII secolo*, Milano, Jaca Book.
- Eraclito (2012 [1993]), *Dell'origine*, traduzione e cura di Angelo Tonelli, Milano, Feltrinelli.
- Fiume Valentina (2015), "L'ultimo sguardo. Alcuni inediti di Rina Sara Virgillito (1980-1982, 1995-1996)", *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente* 4, 227-278, <<http://www.fupress.net/index.php/bsfm-lea/article/view/17707>> (11/2017).
- Heidegger Martin (1977 [1950]), *Gesamtausgabe*, Bd. V, *Holzwege*, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Hermann, Frankfurt am Main, Vittorio Klostermann. Trad. it. e presentazione di Pietro Chiodi (1968), *Sentieri interrotti*, Firenze, La Nuova Italia.
- Merleau-Ponty Maurice (1964), *Le visible et l'invisible. Suivi de notes de travail*, texte établi par Claude Lefort accompagné d'un avertissement et d'une postface, Paris, Éditions Gallimard. Trad. it. di Andrea Bonomi (2003 [1969]), *Il visibile e l'invisibile*, testo stabilito da Claude Lefort, nuova edizione italiana a cura di Mauro Carbone, Milano, Bompiani.
- Montale Eugenio (2010 [1939]), *Le occasioni*, in Id., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 107-192.
- Pellegrini Ernestina (2005), *Altri inchiostri. Ritratti e istantanee di scrittrici*, Salerno, Ripostes.
- Rilke R.M. (2014 [1923]), *Duineser Elegie / Elegie di Duino*, in Id., *Poesie. 1907-1926*, a cura di Andreina Lavagetto, trad. it. di Vincenzo Errante, Torino, Einaudi, 367-432.
- Virgilio (1989 [1967]), *Eneide*, traduzione e introduzione di Rosa Calzecchi Onesti, Torino, Einaudi.
- Virgillito R.S. (1962), *La conchiglia*, Caltanissetta-Roma, Leonardo Sciascia editore.



## *Sevgili Arsız Ölüm* ovvero l'Istanbul “periferica” di Latife Tekin

Tina Maraucci

Università degli Studi di Firenze (<[tina.maraucci@unifi.it](mailto:tina.maraucci@unifi.it)>)

### *Abstract*

The article examines *Sevgili Arsız Ölüm* (1983; *Dear Shameless Death*, 2001), the first novel by Latife Tekin. Considered one of the most original Turkish woman novelists, Tekin distinguished her writing in the 1980s by a specific representation of Istanbul and its cityscapes. I will illustrate how this novel was both aesthetically and politically conceived to reproduce the alienation of Anatolian rural migrants from an urban space and culture and their “peripheral” perspective on the city. I will focus on Tekin’s strategies of representing the city from women migrants’ points of view as a locus of feminine subordination, exclusion and alienation, both economically and morally, from urban space.

Keywords: *Istanbul, Latife Tekin, periphery, Turkish migration literature, urban landscape*

Nella generale penuria di studi dedicati ai processi di appropriazione estetica dello spazio nella letteratura turca moderna e contemporanea, si fa tuttora avvertire la pressoché totale assenza di approcci critici dedicati alla rappresentazione di Istanbul nella narrativa di Latife Tekin, scrittrice di estrazione popolare e rurale tra le più rilevanti del filone narrativo sulla migrazione interna<sup>1</sup>. È un fatto certamente singolare se si considera l’implicita rilevanza che la riflessione sulla città assume nella prima produzione letteraria dell’au-

<sup>1</sup> Latife Tekin nasce nel 1957 a Karacefenk, villaggio nella provincia centro anatolica di Kayseri, per trasferirsi a Istanbul nel 1966 dove completa la sua formazione. Diplomatasi nel 1974, sceglie di non proseguire gli studi e abbraccia la militanza politica nel clandestino Türkiye Komünist Partisi (Partito Comunista Turco). Nel 1997 si trasferisce nella cittadina di Gümüşlük, in provincia di Bodrum, dove ha dato vita alla Gümüşlük Akademisi (Accademia di Gümüşlük), un centro che si occupa di arte, letteratura, cultura, ecologia e ricerca scientifica. Tra le sue opere più recenti *Aşkışaretleri* (1995; “Segnali d’amore”), *Ormanda Ölüm Yokmuş* (2001; “Nella foresta non c’è la morte”) e *Unutma Bahçesi* (2004; “Il giardino dell’oblio”); cfr. Sönmez 2012, 301-310.

trice e che la critica curiosamente non avverte ancora l'esigenza di indagare in maniera specifica. A costituire oggetto privilegiato di analisi continuano ad essere infatti aspetti della sua poetica ritenuti più centrali, come lo sperimentalismo delle forme, spesso frettolosamente assimilate a quelle del "realismo magico", la natura esplicitamente politica dei suoi contenuti, centrati sui temi della povertà e della marginalità urbana, o la dirompente originalità delle sue scelte stilistiche (Parla 2008; Seyhan 2008, 165-177; Kekeç 2011; Balık 2013; Gürbilek 2014, 37-47). In effetti la città sembrerebbe configurarsi nella prosa di Tekin come un soggetto apparentemente secondario e tuttavia intimamente correlato all'intento di ricostruire la memoria, storica e personale, del processo di urbanizzazione turco tra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento. Nella sua celebre trilogia *Sevgili Arsız Ölüm* (1983; *Cara spudorata morte*, 1988), *Berci Kristin Çöp Masalları* (1984; *Fiabe dalla collina dei rifiuti*, 1995) e *Buzdan Kılıçlar* (1989; *Le spade di ghiaccio*), l'autrice ripercorre infatti la parabola evolutiva della migrazione interna registrandone le profonde ripercussioni tanto sul tessuto sociale quanto sul paesaggio urbano di Istanbul in una narrazione che evolve in maniera progressiva dall'individuale al corale.

L'aspetto forse più significativo dell'elaborazione poetica di questa scrittrice consiste nell'assoluta centralità accordata alla dimensione soggettiva. Tekin fa del proprio vissuto individuale di donna, di migrante e di scrittrice, il punto di partenza per elaborare una più ampia narrazione collettiva in cui il fenomeno migratorio interno costituisce la cifra allegorica per una rilettura critica dal progetto di edificazione nazionale kemalista (Belge 1998, 240-241; Irzik 2007)<sup>2</sup>. Muovendo da una prospettiva interna al mondo degli ex contadini anatolici di recente urbanizzazione, lo sguardo dell'autrice guadagna così una nuova, dirompente prospettiva sulla città restituita nelle forme e negli schemi linguistici e culturali della periferia, ossia di coloro che tanto geograficamente quanto culturalmente provengono dai margini della nazione. L'Istanbul "periferica" di Latife Tekin si rivela allora essere un oggetto di studio particolarmente indicato per investigare le dinamiche ideologiche e di potere sottese alle rappresentazioni letterarie dello spazio nazionale.

Sulla base di questi presupposti è lecito interrogarsi sulle modalità con cui l'autrice restituisce il paesaggio urbano nei suoi tre romanzi sulla migrazione. Ad una disamina d'insieme, la trilogia sembra emergere come il sito di elaborazione di una strategia rappresentativa della città piuttosto complessa che evolve in parallelo con il personale percorso formativo, umano e intellettuale, della scrittrice. La poetica urbana di Tekin può in altre parole essere considerata il risultato di un processo creativo distinto in tre momenti consecutivi, ciascuno dei quali ha il proprio corrispettivo nei tre testi, e la cui progressione

<sup>2</sup> Qui inteso come il governo dei quadri nazionalisti legati a Mustafa Kemal che guidò la modernizzazione del paese tra gli anni Venti e Trenta del Novecento.

si presta ad essere complessivamente descritta in termini parabolici. Se l'esperienza soggettiva costituisce il punto di origine di tale processo, il passaggio dall'autobiografico al narrativo e dunque da una prospettiva egocentrata ad una collettiva ne rappresentano l'apice. Segue poi una fase "discendente" in cui Tekin rivede i presupposti politici fondanti la sua scrittura, con importanti ripercussioni anche sul piano estetico.

Esporre nel dettaglio l'andamento parabolico di tale linea poetica richiederebbe una sede di discussione più estesa, ragion per cui nel presente contributo mi limiterò a prendere in esame la rappresentazione del paesaggio di Istanbul in *Sevgili Arsız Ölüm*. Diversi motivi giustificano la scelta di concentrarmi su quest'opera, *in primis* il fatto che essa viene a coincidere con la fase "progettuale" della poetica urbana di Tekin, quella cioè in cui vengono definiti e messi in atto i tratti essenziali della strategia rappresentativa sviluppata in seguito in chiave corale in *Berci Kristin* e *Buzdan Kılıçlar*. Nel romanzo la scrittrice racconta infatti, in una veste esplicitamente autobiografica, della difficoltà di entrare in una relazione estetica con la città, di trovare in essa e attraverso essa uno spazio e una lingua mediante cui esprimere il proprio punto di vista marginale, di donna e di migrante. A rendere il testo particolarmente meritevole di attenzione è inoltre l'inedita prospettiva di genere con cui Tekin ricostruisce l'epopea della migrazione interna turca restituendo così il paesaggio urbano doppiamente "periferico", marginalizzato sia fisicamente che culturalmente, delle ex contadine anatoliche migrate come lei in città. Partendo da queste premesse proverò ad isolare alcuni tratti distintivi della singolare poetica di Istanbul di Tekin nel tentativo di dimostrare come nell'opera la scrittrice faccia dello spazio urbano un *locus* dell'esclusione e della subalternità femminile ma al tempo stesso uno strumento di ribellione estetica e insieme politica ai canoni letterari e ai modelli identitari della cultura dominante.

### 1. La scrittrice figlia della migrazione

La personalità umana e intellettuale di Latife Tekin può dirsi il risultato di un percorso formativo segnato da due eventi principali: il primo, e forse il fondamentale, è rappresentato dalla migrazione a Istanbul dove l'autrice si trasferisce all'età di nove anni al seguito della famiglia. In un'intervista rilasciata ad Ayşe Saraçgil nei primi anni Novanta la scrittrice riporta un ricordo estremamente traumatico dell'esperienza, paragonata a una sorta di espatrio:

Negli anni in cui i miei genitori si sono spostati a Istanbul, questo trasferimento era per molti versi simile all'andare a stabilirsi in un paese straniero. Io credo che quando siamo arrivati a Istanbul abbiamo provato lo stesso senso di lontananza di estraneità che più tardi avrebbero provato gli operai turchi emigrati in Germania. Vi era una grande differenza di lingua. Per avere la comunanza linguistica non basta che tutti parlino in turco. Noi eravamo arrivati in un paese sconosciuto a tutti noi, tranne che a mio padre che vi aveva precedentemente lavorato. Eravamo tesi, impauriti. [...] Eravamo migliaia

che venivano in città in cerca di lavoro e non c'era nessuna possibilità che così tanta gente trovasse un impiego. La concorrenza per pochi posti e per poche opportunità faceva montare la tensione e la violenza. Tuttavia quando penso a quell'epoca, sono convinta che lo sfociare in violenza di tutte quelle difficoltà fosse dovuto in grande misura alla nostra ignoranza della cultura, delle regole, della lingua: il nostro essere muti. Tutto ciò che noi conoscevamo, e che io chiamo "il sapere della vita", rimaneva nelle condizioni del contesto cittadino inadeguato. (Tekin in Saraçgil 1998, 448-449, trad. it. di Saraçgil)

È interessante notare come nella memoria della scrittrice l'esclusione culturale, psicologica e emotiva dallo spazio urbano risulti essere per molti versi ancor più invalidante della marginalità socioeconomica e di genere. In ragione delle molte difficoltà culturali, identitarie e non ultime linguistiche cui gli ex contadini devono far fronte nel difficile adattamento al contesto cittadino, Tekin arriva a parlare del fenomeno migratorio interno degli anni Sessanta e Settanta in termini quasi assimilabili ad una migrazione esterna.

È questo un aspetto singolare del processo di urbanizzazione turco del periodo conseguente le dinamiche di potere che definiscono la relazione centro/periferia nell'ambito del progetto di edificazione nazionale kemalista. Il kemalismo, quale ideologia fondante il processo di costruzione della moderna nazione turca, basa la propria concezione del potere su una visione dicotomica della società i cui segmenti urbano e rurale, rispettivamente espressione dei settori moderno e tradizionale, restano rigidamente separati non solo fisicamente ma soprattutto culturalmente (Saraçgil 2001, 245-258). Contrapposta all'urbanità, eletta a rappresentante esclusiva dei modelli e dei valori della moderna cultura nazionale, la ruralità, in ragione del perdurante legame con la tradizione, viene qui intesa come sinonimo di oscurantismo religioso e dunque di sottosviluppo economico, morale e culturale. Definite tra gli anni Venti e Trenta lungo tale asse dicotomico, le dinamiche di relazione centro/periferia trovano d'altronde il proprio fondamento ideologico nel principio del populismo (*halkçılık*) kemalista il quale attribuisce alle élite urbane, laiche e istruite, la missione di guidare le masse anatoliche nella difficile transizione al moderno. Idealmente identificata come autentica depositaria dell'originario spirito nazionale turco, l'Anatolia rurale viene così percepita al tempo stesso come un soggetto profondamente "altro" e subalterno, la cui arretratezza giustifica in ultima analisi il ruolo delle élite repubblicane e nazionaliste quale avanguardia della modernizzazione.

Iniziato al termine del secondo conflitto mondiale per raggiungere dimensioni tutt'altro che trascurabili durante gli anni Sessanta e Settanta, l'esodo verso le grandi città, in particolare Istanbul, modifica il paesaggio urbano che si ritrova così ad esibire limiti e contraddizioni della modernizzazione kemalista. Agli inizi degli anni Ottanta, quando Latife Tekin esordisce sulla scena letteraria, i continui flussi migratori avevano ormai portato gli universi umani e culturali, urbani e rurali, a convivere e a scontrarsi nel comune spazio

metropolitano. Il divario culturale e psicologico tra questi due mondi, resosi manifesto in termini di stili di vita, linguaggio, costumi, credenze, valori e modelli identitari e comportamentali, si esprimeva in termini architettonico-urbanistici nella formazione di vaste cinture di emarginazione poste nell'immediata periferia suburbana e popolate da nuovi ceti popolari, in gran parte di estrazione rurale (ivi, 290-291).

Le categorie oppositive urbanità/ruralità, modernità/tradizione, alta cultura/bassa cultura, su cui erano stati elaborati gli schemi e i modelli del canone nazionale, venivano poste in discussione dall'emergere del fenomeno dell'*arabesk* e dalle sue forme culturali ibride e liminali, risultanti dalla reazione della periferia al carattere elitario ed esclusivo della modernizzazione kemalista (ivi, 294-297).

L'agenda letteraria di Latife Tekin appare pertanto sin dal principio motivata dal desiderio di restituire un ambito di espressione dedicato alla realtà delle classi subalterne a cui appartiene e che sono per definizione escluse o marginalizzate dalla narrazione storica e dal canone nazionale. A tal proposito è essenziale rilevare come nella prospettiva della scrittrice il senso di dislocazione e alienazione generati dall'impatto con il contesto urbano assumano, sul piano discorsivo, una dimensione prevalentemente linguistica. Lo si evince già dal passaggio sopracitato dove Tekin definisce se stessa, la sua famiglia e gli ex-contadini migrati in città come "muti", privati cioè di una lingua con cui esprimere il proprio punto di vista ed entrare in relazione con la realtà urbana. Altrove la scrittrice darà ancor più corpo a questo senso di profonda emarginazione dettato dall'estraneità con la lingua della città, definita come "the language of the others, which filled the air with sounds and sentences, words, signs and implications [...] giving out signals that made me feel I was a poor" (Tekin in Paker 2011, 152-153; Engl. trans. by Saliha Paker).

La penna di Tekin muove dunque sin dagli esordi dalla volontà di scrivere in quella che la scrittrice chiama la "lingua di casa mia" (*evimindili*; Özer 2009, 38) per dar vita a un nuovo genere narrativo capace di restituire il punto di vista della povertà urbana nelle forme linguistiche e negli schemi culturali che le sono propri. È questa una lingua a cui la scrittrice conferisce un'esplicita essenza femminile nella misura in cui essa riproduce volutamente lo stile e il ritmo della lingua materna (Saraçgil 1995, 449). Per comprendere la singolare visione dell'autrice, in cui il turco acquisito della città e quello originario della ruralità, vengono a contrapporsi non come varianti interne a uno stesso sistema linguistico ma come due idiomi differenti appartenenti a due "nazioni" separate, è essenziale tenere a mente la singolare genesi storica del turco moderno.

Prodotto dell'intensa opera di ingegneria linguistica realizzata dalle élite repubblicane tra il 1928 e il 1934, la nuova lingua nazionale nasce concepita come strumento primario per imprimere sembianza di omogeneità allo spa-

zio identitario della nazione. La riforma linguistica creava i presupposti per un'assimilazione forzata quanto ideale del territorio anatolico, la cui effettiva complessità ed eterogeneità etnica, culturale ma soprattutto linguistica veniva nei fatti ignorata (Saraçgil, Tarantino 2012, 219-224). Imposto dall'alto mediante misure fortemente coercitive e percepito come alieno dalla maggioranza della popolazione in ragione della sua natura convenzionale e costruita, il turco viene così a caricarsi di ulteriori significati nel corso della sua evoluzione storica. Identificato come la lingua propria delle élite urbane modernizzate e dunque come strumento di potere ed esclusione culturale e morale delle masse rurali, esso arriva ad incarnare simbolicamente l'autoritarismo di stato, il controllo censorio, la limitazione delle libertà di espressione e soprattutto, come nel caso di Tekin, l'alienazione psicologica e culturale della periferia dal centro. Non è un caso dunque che la decisione della scrittrice di farsi portavoce degli oppressi e degli emarginati passi, come spesso accade nel contesto turco, attraverso la rottura non solo con la tradizione estetica ma soprattutto con le forme linguistiche del canone letterario nazionale (Parla 2008, 27-40).

## 2. *La militanza socialista e la prospettiva femminile*

Tra coloro a cui il potere e la cultura egemone non consente di esprimersi, le donne assurgono a soggetto privilegiato nella poetica urbana di Tekin. La scelta di focalizzare sul punto di vista marginalizzato, per genere e per estrazione, delle migranti anatoliche matura nell'autrice come conseguenza di un secondo fondamentale momento formativo: la militanza nelle fila dell'İlerici Kadınlar Derneği (Unione delle Donne Progressiste), principale organizzazione femminile della sinistra turca degli anni Settanta. Come rileva Saraçgil nell'adesione al movimento socialista Tekin intravede la possibilità di risolvere il dissidio interiore che la vede combattuta, di integrarsi nel tessuto urbano preservando al tempo stesso le proprie radici rurali e la propria appartenenza di classe (1995, 450). L'esperienza della militanza, conclusasi a seguito del golpe militare del 12 settembre 1980, si tradurrà tuttavia in un bilancio deludente e fortemente critico. Le speranze e i sogni infranti della militanza confluiranno successivamente nella scrittura del suo terzo romanzo *Gece Dersleri* (1986; *Lezioni notturne*). Appartenenti per lo più ai ceti medi urbani e pertanto distanti dalla realtà socioculturale delle masse, i militanti socialisti si rivelano agli occhi della scrittrice del tutto incapaci di leggere e interpretare le istanze e i bisogni delle classi popolari a cui si rivolgono. Supportata da una cultura politica dogmatica, "libresca" e maschile, in cui Tekin riconosce lo stesso carattere esclusivo della cultura d'élite, la sinistra turca si produce in una visione fortemente idealizzata delle classi popolari, percepite come un soggetto passivo, un'entità astratta priva di iniziativa e spirito vitale (Saraçgil 1995, 438-440).



Alla difficoltà di riconoscersi in tale immagine falsata contribuiscono anche le dinamiche di genere interne al movimento e le perplessità nutrite dall'autrice circa le effettive modalità di partecipazione femminile all'agone politico. Così Tekin racconta la sua esperienza di militante:

Bir kadın örgütünde çalışıyordum o yıllarda. Erkek diliyle, yoksul kadınların düşlerine girmeye çalışıyorduk. Politik kadınlar olarak, Kendimşze bir dil kurabilmiş değildik. [...] Erkeklerin kontrolünde, onların egemenliğinin, güç ilişkisinin, hiyerarşi tutkusunun hâkim olduğu bir politik hareketti. Yüceltilen bütün değerler, erkeklerin yüceltiği. Ancak onlar gibi davranarak o politik hareketin içinde var olabiliyordu kadınlar. Yavaş yavaşö 12 Eylül'den bir süre öncesi kendi aramızda, kadın olarak bu politik hareketin içinde dünyada var olmak üzerine mırıldanmaya, konuşmaya başlamıştık. [...] Çok gençtik ama aynı hareketin içindeki erkeklerle eşitlenmemizi engelleyen şeyin bilinci oluşmaya başlamıştı bizde. Taze kıpırtılardı bunlar, ne yazık ki 12 Eylül, hissettiğimiz tüm bu şeylerden sonuç almamızı engelledi. Bir dil kuramadan dağıldık. (Tekin in Özer 2008, 112-113)

In quegli anni lavoravo in un'organizzazione femminile. Cercavamo di entrare nei sogni delle donne povere con la lingua degli uomini. Come donne politiche non avevamo potuto costruire una lingua che ci esprimesse. [...] In altre parole non solo i poveri, anche le donne erano mute all'interno del movimento politico. Era un movimento politico sotto controllo maschile, dominato dalla loro egemonia, da rapporti di forza, dal culto della gerarchia. Tutti i valori che venivano promossi erano valori celebrati dagli uomini. Le donne potevano esistere all'interno di quel movimento politico solo comportandosi come loro. [...] A poco a poco prima del 12 settembre avevamo cominciato tra di noi a bisbigliare, a discutere della nostra esistenza in quanto donne all'interno del movimento politico e a questo mondo. [...] Eravamo molto giovani ma in noi cominciava a formarsi la consapevolezza di ciò che ci impediva di essere alla pari con gli uomini che facevano parte dello stesso movimento. Erano fermenti nuovi, peccato che il 12 settembre non ci ha concesso di trarre una conclusione da tutto questo sentire. Ci siamo disperse senza riuscire a costruire una lingua. (Traduzione propria)

Le memorie dell'autrice riferiscono di un coinvolgimento femminile, che benché ammesso nella comune lotta per l'emancipazione delle classi popolari, resta tuttavia vincolato a una posizione subalterna e marginale, a uno spazio d'azione fortemente limitato dall'autorità e dal controllo maschile. La lingua e la cultura politica della sinistra concepisce l'esistenza delle donne al suo interno esclusivamente nella veste politica di militanti la cui femminilità veniva di fatto negata o modellata sulle tradizionali funzioni sociali di madri, sorelle e compagne (Saraçgil 2001, 268-285). Escluse dagli ambiti decisionali e dalla riflessione teorica del movimento esse si ritrovano per Tekin ad essere private, come i poveri e in quanto povere, della possibilità di esprimere il loro

punto di vista per essere definite da schemi linguistici e modelli culturali che altri hanno prestabilito per loro.

Sulla scorta di queste considerazioni critiche, che prendono altresì corpo a seguito nel violento clima di repressione politica messa in atto dal regime militare nei primi anni Ottanta, Tekin approda alla convinzione che la scrittura possa costituire l'unica alternativa all'ambito soffocante e perseguito della militanza, per portare avanti il suo impegno politico a livello individuale (Tekin in Savaşır 1987, 134-135). La ricerca di forme e strategie narrative capaci di restituire il punto di vista femminile delle nuove classi popolari formatesi a seguito della migrazione interna, costituiscono il fondamento estetico e insieme politico di *Sevgili Arsız Ölüm*. L'opera narra la storia della piccola Dirmit costretta ad abbandonare il natio villaggio dell'entroterra anatolico per trasferirsi in città insieme alla famiglia. La vicenda personale della ragazza, unica tra i fratelli a ricevere un'istruzione grazie alla quale riesce ad integrarsi, seppur con mille difficoltà, nel contesto urbano, viene ricostruita attraverso il conflitto ideologico che la vede opporsi all'ambiente chiuso e oppressivo della famiglia, dominato dalla tradizione e dalla superstizione. Il bisogno di affermare la propria individualità si accompagna tuttavia in Dirmit al timore e al senso di colpa dettati dalla consapevolezza che il prezzo da pagare per l'emancipazione sarà l'allontanamento dal proprio mondo e la perdita inesorabile delle proprie radici. Scissa tra la metropoli, che insieme la attrae e la respinge, e il villaggio d'origine da cui è stata sradicata e che è diventato suo malgrado un luogo altrettanto alieno, Dirmit non riesce a dare un senso alla propria esistenza e a definire la propria identità. Nel dissidio interiore della giovane protagonista, "una ragazza disubbidiente che non accettava consigli: in casa diversa dai suoi familiari, fuori casa diversa dalla gente"<sup>3</sup>, si ritrova così espressa la sofferta condizione di Tekin, la cui vocazione letteraria scaturisce precisamente dall'urgenza di dar voce alla propria soggettività ibrida e liminale, situata nell'interstizio tra urbanità e ruralità.

### 3. Una rappresentazione in "assenza"

Pubblicato nel 1983, *Sevgili Arsız Ölüm* è stato recepito in maniera controversa dagli ambienti della critica dando luogo ad un acceso dibattito. Esponenti autorevoli nel panorama degli studi letterari turchi hanno infatti giudicato negativamente l'opera che appariva troppo elementare nel suo impianto strutturale, a tratti quasi ingenua, priva di coerenza interna e di elementi ritenuti indispensabili per attribuirle un effettivo valore artistico. In effetti il romanzo può dirsi caratterizzato da una generale tendenza all'astrazione che si

<sup>3</sup> Trad. it. di Dussi, Marazzi in Tekin 1988, 132; "Evin içinde evden ayrı, dışarıda elden ayrı, laf dinlemez, nasihat almaz birkız" (Tekin 2014 [1983], 136).

evince in particolar modo se ad essere indagate nello specifico sono le modalità di rappresentazione dello spazio-tempo. Secondo Berna Moran, probabilmente il più importante storico della letteratura turca moderna e contemporanea, la ribellione di Tekin al canone realista dominante il romanzo turco sin dalla sua genesi tardo-ottocentesca si realizza proprio attraverso tale tendenza (1994, 75-91). In altri termini l'intento di elaborare una nuova narrativa capace di restituire il punto di vista delle classi subalterne, e in particolare delle ex contadine urbanizzate, conduce l'autrice a recuperare insieme alla lingua, al ritmo e allo stile anche i cronotopi letterari propri dei generi tradizionali dell'epica e della favolistica orale. Ne consegue una narrazione diretta e spontanea del processo di urbanizzazione costruita non solo da una prospettiva interna ma attingendo altresì a una tradizione culturale di cui le donne si rivelano le principali depositarie. Ed è riportando alla luce questa memoria di genere della migrazione che Tekin ottiene di restituire lo sguardo "periferico" sulla città di coloro che per identità sessuale e culturale ne vivono i margini.

Concepito per riflettere, nella forma oltre che nel contenuto, il senso di dislocazione e smarrimento generato dall'impatto con la metropoli, *Sevgili Arsız Ölüm* è suddiviso in due parti: nella prima si racconta la storia della famiglia di Dirmit, dall'unione dei genitori fino alla partenza dal villaggio; il trasferimento in città e il difficile adattamento del nucleo familiare al nuovo contesto occupano invece la seconda parte. Un primo dato che emerge chiaro dalla comparazione tra le due parti è l'impiego da parte dell'autrice di due diverse strategie di rappresentazione spaziale. Il villaggio di Alacüvek, da cui la famiglia di Dirmit proviene, viene descritto da Tekin con maggiore accuratezza e dovizia di dettagli. Benché di fatto inesistente e intriso di elementi fantastici è tuttavia un luogo dotato di una propria concretezza, riconducibile ad una topografia e a una geografia reali. Con la sua vegetazione, gli animali, i suoni, le tradizioni, i riti quotidiani, magici e scaramantici della sua sorprendente umanità è in grado di riprodurre suggestivamente nell'immaginario del lettore il paesaggio e l'atmosfera del villaggio anatolico.

La rappresentazione dello spazio urbano invece contrasta nettamente per il suo alto grado di astrazione e indefinitezza. È in proposito assai indicativo il fatto che Tekin non fornisca il nome della città o del quartiere in cui la famiglia si trasferisce. È solo in ragione della forte impronta autobiografica dell'opera e di alcuni piccoli dettagli come la menzione dell'arrivo a bordo di un traghetto o il riferimento alla presenza di diversi colli che è lecito supporre si tratti di Istanbul. Lo sguardo "periferico" che sia l'autrice che la sua protagonista rivolgono alla città si traduce così in una rappresentazione "in assenza" del paesaggio urbano, orientata cioè non dalla descrizione ma dall'omissione e il cui significato può essere in parte dedotto dal confronto con la rappresentazione del paesaggio rurale.

Il paesaggio di Alacüvek è fatto in larga misura di spazi esterni, di scenari naturali popolati di spiriti e presenze sovranaturali armonicamente

integrati con i pochi spazi umani descritti in una rappresentazione quasi olistica dell'esistenza. Tekin pone grande enfasi nel sottolineare il contatto continuo e diretto, il rapporto quasi simbiotico che l'intera comunità del villaggio intrattiene sia con il mondo metafisico che con quello naturale, dotato di tratti antropomorfi e percepito quasi come estensione diretta della sfera privata, familiare e domestica. Ed è in virtù di questa continua osmosi tra interno ed esterno, di questo rapporto intimo con l'ambiente circostante che Dirmit trascorre la propria infanzia spensierata, libera di girovagare tra i campi parlando con gli animali, le piante, i fiori, immersa in un contesto rassicurante e protettivo. Il paesaggio naturale e "fantastico" di Alacüvek sa essere infatti benevolo, accogliente, materno, sa nutrire, accudire, persino punire, redarguire, ascoltare e consolare la giovane protagonista. È a questo mondo di natura e magia che Dirmit rivolge l'ultimo accorato commiato prima di essere strappata al villaggio:

O gün Dirmit köyun yamacında, tarlasında ne kadar ot ağaç varsa hepsinş tek tek yokladı. Üçoluk'ta yüzünü yıkadı. Sat Deresi'nden kendini suya attı. Kurbağalarla vırakaldı, kamışlardan başına cin külâhı ördü. Savanı'da biçilmiş merayı dolaştı. Göçmen kuşların boş bırakıp gittiği yuvaların başında türkü çağırdı, ağıt yaktı. [...] Sessiz sessiz köyün içinde gezindi. Ceviz ağaçlarına tırmandı, damlarda dolandı. Okula indi, ağıla çıktı. [...] Kümesin arkasından dolanıp kavak ağaçlarının altında oturdu. Servi ağaçlarının dalına asıldı. Sökülüp bir kenara yığılmış çedenlerin, hıyarların, fasulyelerin kurumuş dallarını, yapraklarını avcunun içine aldı. Ufalayıp ufalayıp rüzgârın ardı sıra savurdu. Karınca deliklerinden, toprak yarıklarından içeri, cinlere bağırdı. Cinler yukarı çağırıldı. Çıkıp kireç boyalı armut ağacının çatal dalına oturdu. [...] Küllüğü arkasında koca bir kamyon, kamyonun üstünde babasını gördü. Görür görmez "Güp!" diye yere atladı. [...]

Quel giorno Dirmit visitò una a una tutte le erbe e gli alberi che crescevano sul pendio e nel campo del villaggio. Si lavò il viso a Üçoluk. Si tuffò nell'acqua del torrente Sat. Gracidò con le rane, intrecciò canne e ne fece un berretto conico. A Savmanı si aggirò per il pascolo falciato. Cantò, intonò canti funebri presso i nidi che gli uccelli migratori avevano lasciato vuoti quando erano partiti. [...] Gironzolò per il villaggio tutta silenziosa. Si arrampicò sugli alberi di noci, si aggirò per i tetti. Andò alla scuola e poi all'ovile. [...] Passò dietro il pollaio e si fermò sotto i pioppi. Si attaccò ai rami dei cipressi. Strinse tra le mani le foglie e i ramoscelli dei cetrioli, dei fagiolini raccolti e ammonticchiati da una parte, li sminuzzò e ne sparse i resti al vento. Chiamò i *cin* dai formicai e dalle crepe della terra e gridò loro di venire in superficie. Poi andò a sedersi sul ramo dell'albero di pere sporco di calce. [...] Vide dietro la concimaia un grosso camion e sopra il camion suo padre. Appena lo vide saltò giù con un tonfo. [...]

Atlarken ayağı kaydı, su yolunun içine yuvarladı. Birden kulağına ince, titrek bir ses çalındı. Sesin geldiği yere başını çevirdi. Su yolun kenarında adını bilmediği, daha önce bu köyün bahçelerinde hiç görmediği incecik boynunu okşadı. Çiçek nazlı nazlı başını salladı. Gözlerini yumdu. Ağır ağır soludu. Dirmit çiçeğin yanından kalktı. Koşmaya başladı. Çiçek arkası sıra ince, titrek bir sesle bağırdı:

"Güle, güle Dirmit kız..."  
(Tekin [2014 [1983]], 69-73)

Saltando scivolò e ruzzolò nel corso d'acqua. All'improvviso le risuonò all'orecchio una voce sottile e tremolante. Girò il capo nella direzione da cui proveniva la voce. Lungo il corso d'acqua vide che la stava guardando un fiore rosso dal gambo sottile di cui non sapeva il nome e che non aveva mai visto prima nei giardini del villaggio. Si curvò e sfiorò il fiore con le dita. Accarezzò le sue foglie e il suo sottilissimo gambo. Il fiore mosse il capo con molta grazia. Socchiuse gli occhi. Respirò lentamente. Dirmit si alzò. Cominciò a correre. Il fiore con voce sottile e tremolante le gridò dietro:

"Arrivederci, fanciulla Dirmit". (Trad. it. di Dussi, Marazzi in Tekin 1988, 66-69)

Giunti in città Dirmit e la sua famiglia si ritrovano a fare i conti con una realtà estranea, con un mondo sconosciuto con il quale non è possibile stabilire nessuna forma di comunicazione. Per usare una metafora suggestiva che tuttavia ben si presta a rendere il disagio e lo smarrimento generato da questa totale assenza di relazione con l'esterno, la città si presenta ai loro occhi come un testo scritto in una lingua che essi non conoscono. Più che come uno spazio fisico, Tekin restituisce lo spazio urbano come un labirinto semiotico, una sorta di Babele contemporanea in cui i migranti faticano ad orientarsi perché incapaci di leggerne e interpretarne i segni, i simboli, i codici significanti.

Dirmit è la sola a cercare per quanto può di entrare in contatto con questa nuova realtà riproducendo le stesse modalità di interazione che nel villaggio le permettevano di relazionarsi con l'ambiente esterno ma che in città non producono alcun risultato. La ragazza si rivolge così ai pochi angoli di verde che ha a disposizione nel tentativo di "naturalizzare" lo spazio urbano, di renderlo familiare entrando in una relazione emotiva con ciò che resta del paesaggio naturale della città:

Sabah uyanır uyanmaz yataktan fırlamaya, koşa koşa sokağın bitimindeki ağaçlık parka gitmeye başladı. [...] Çocuklar demirlerden demirlere atlarken, Dirmit yere eğilip tanıdığı, bildiği otları aramaya koyuldu. [...] At kestanesi altına sere serpe uzanmış, ince yapraklarının kol kol çevresine yayamış, kuşkuş otunun yanından ayrılmaz oldu. Sabahları gidip kuşkuş otunun başına oturdu.

La mattina, appena sveglia cominciò a schizzare fuori dal letto e ad andare di corsa al parco alberato situato alla fine della strada. [...] Mentre gli altri bambini saltavano da una sbarra all'altra, Dirmit si chinava a cercare le erbe che conosceva. [...] Divenne inseparabile dal trifoglio che si era sistemato sotto l'ippocastano e, ramificando, aveva sparso tutt'intorno le sue sottili foglie. La mattina andava a sedersi accanto al trifoglio.

Geceleri, burnunu süt ve çakıldak kokan yorganına dayayıp derin derin solundu. Bir umutla evlerin, sokağın, caddelerin arasına sıkışıp kalmış, köyünden tanıdığı bölük pörçük parçalar aradı. Aranırken elindekilerden de oldu. Kuşkuş otu kurudu. Yorganındaki süy ve çakıldak kokusu uçup gitti. (Ivi, 77)

Di notte, appoggiato il naso al lenzuolo che sapeva di latte e caccola di pecora, ansimava profondamente. Speranzosa, cercò di rintracciare con la mente frammenti del suo villaggio rimasti intrappolati fra le case, le strade, i viali. Ma mentre era assorta in questa ricerca venne privata di ciò che aveva in mano. Il trifoglio appassì. L'odore di latte e caccola di pecore che c'era sul suo lenzuolo svanì. (Trad. it. ivi, 73)

In città lo spazio esterno è ostile, minaccioso, in gran parte accessibile solo agli uomini i quali, sprovvisti degli strumenti e del sapere necessari per potervisi imporre, si sentono minati nel profondo della loro mascolinità. Perlopiù disoccupati, impossibilitati a provvedere al sostentamento familiare, si ritrovano frustrati, privati delle certezze identitarie più profonde dalla perdita della loro tradizionale funzione sociale di patriarchi. Il bisogno di riaffermare il loro potere e la loro autorità si esprime così in maniera violenta e aggressiva, inasprendo il controllo sulle mogli e sulle figlie (Saraçgil 2001, 297-300). Non a caso nel romanzo la graduale assimilazione di Dirmit alle forme, alle pratiche e agli stili di vita della cultura urbana viene vista dalla madre Atiye prevalentemente come una minaccia all'integrità morale della ragazza, all'onore e alla rispettabilità della famiglia.

Il paesaggio urbano di *Sevgili Arsız Ölümler* si compone pertanto quasi solo di interni. L'appartamento in cui la famiglia vive costituisce infatti l'ambientazione quasi esclusiva del romanzo. Tekin descrive però la casa non come un luogo di affetti, di calore familiare, di intimità e protezione ma come uno spazio angusto, promiscuo, violento e opprimente. Raramente i personaggi maschili del romanzo varcano i confini del quartiere addentrandosi nello spazio urbano solo per esigenze di lavoro. Il caffè gestito da uno dei migranti stessi, punto di ritrovo per disoccupati e piccoli criminali, emerge così nella poetica urbana di Tekin come uno dei luoghi simbolo dell'emarginazione maschile, socioeconomica e culturale, dei ceti popolari. Ancor più alienate sono le figure femminili, le quali non si spingono quasi mai al di fuori delle mura domestiche tranne che per brevi sortite. In molte contribuiscono all'economia familiare mediante il lavoro, ma svolgono perlopiù in casa le loro attività di sarte e ricamatrici. La loro è un'esistenza condotta nell'invisibilità e nel silenzio, confinate ai margini fisici oltre che culturali della città.

Benché emarginate e subalterne, è tuttavia proprio alle donne che Tekin attribuisce la funzione fondamentale di garantire la sopravvivenza del gruppo. Il sapere arcaico, la memoria orale e rurale di cui sono portatrici le rende infatti capaci, seppur mediante il ricorso alla superstizione e alla magia, di

esercitare un grande potere sia verso l'interno, lo spazio emotivo e domestico, preservando l'unità familiare dal pericolo della disgregazione, sia verso l'esterno fornendo ai singoli membri gli strumenti per elaborare le strategie individuali di resistenza e adattamento al contesto urbano (ivi, 300-302). Nel romanzo è infatti la madre Atiye, vero fulcro narrativo dell'opera, a tenere insieme la famiglia, a dirimerne i conflitti interni per salvaguardarne l'unione. È sempre lei che di fronte alla difficoltà del marito di trovare lavoro:

[...] uğursuzluk saydığından çocuklarının ellerişi bacaklarının arasında alıp oturmalarını yasakladı. Her Huvat'ın kahveye çıkışında, arkasında okuyup üffledi. [...] Huvat elini yüzüne alıp oturdukça, evin kısmetini bağıyorlar diye, kızlarının, gelinin saçlarını ördürmedi. İş, oturacak su içmenin, helada fazla durmanın, geç yatıp geç kalkmanın kısmetini kapadığını söylecek kadar ileri götürdü. Kapının üstüne koca bir levha, bereket duası astı. Besmelesiz eşikten atlayana evlat demeyeceğini açıkladı. (Tekin 2014 [1983], 81)

[...] proibì ai figli di sedersi con le mani fra le gambe, poiché riteneva che portasse male. Ogni volta che Huvat usciva per andare al caffè, lei gli pregava e soffiava dietro. [...] Quando Huvat si sedeva mettendo il viso tra le mani, impediva alle figlie e alla nuora di farsi le trecce, perché potevano portar male alla casa. Arrivò ad affermare che il bere l'acqua seduti, lo stare troppo al gabinetto, il coricarsi e lo svegliarsi tardi fossero un ostacolo alla loro buona sorte. Sulla porta appese un enorme cartello con su scritta la preghiera dell'abbondanza. Dichiarò che non avrebbe considerato suo figlio colui che avesse attraversato la soglia senza recitare il *bismillab*. (Trad. it. di Dussi, Marazzi in Tekin 1988, 77)

Nell'universo femminile di *Sevgili Arsız Ölüm*, Dirmit, l'unica tra le donne della famiglia ad uscire quotidianamente di casa per recarsi a scuola, costituisce il tramite e il canale di comunicazione tra questi due mondi altrimenti separati: quello esterno, urbano e maschile, e quello interno, rurale e femminile. La poesia e la strada, metafora quest'ultima della presa di coscienza politica della ragazza, emergeranno infine come le chiavi principali che le permetteranno di uscire dal dilemma identitario che la affligge per attribuire un senso al proprio sé, alla propria storia e alla città in cui vive. È a questo punto ormai conclusivo del romanzo che la visione urbana della scrittrice, manifestandosi nella sua natura esplicitamente ermeneutica, viene altresì a rappresentare quella irriducibile dicotomia tra "noi" e "loro" che per Tekin è il "segreto", il significato del testo "periferico" di Istanbul. Dirmit racconta alla madre Atiye come dalla consapevolezza delle proprie radici e della propria appartenenza di classe anche il paesaggio urbano cominci ad acquisire una forma e un significato ai suoi occhi. È questo un passaggio cruciale del romanzo che varrà la pena di citare ampiamente:



“Bizim damdan öyle çok ev görünüyör ki, kız, hele gecelri ışıl ışıl yanıyor her taraf,” [...] Dirmit gözleri yerde, damdan görünen çoğu evlerin geceleri perdelerinin açık olduğunu, kendi kendine niye o evlerin perdelerinin çekilmediğini sorduğunu, önceleri bir türlü anlayamadığını, sonra sonra yıldızlara ö ayaö denize sora sora cevabını bulduğunu söyledi. “Duvarlarında çiçekli kâğıtlar var, tavanlarından da rengârenk ışıklar saçan lambalar sarkıyor çoğunun, kız,” [...] Dirmit, Atiye’ye neredeyse inne indireceğinden habersiz, onların gece olunca perdelerini ardına kadar açtıklarını, ama kendilerinin hava karmadan perdelerini çektiklerini söyledi, “Niye kız?” dedi. [...] Dirmit “Bizim duvarlarımızda parmak işaretleri var da ondan, kız anne”, dedi. Seyit’in eve gelir gelmez “Çekin şu perdeleri!” diye bağırmasının utançtan ıleri geldiğini söyledi. [...] Sokaklarında kendi evleriyle birlikte on bir evin perdesinin hava kararmadan çekildiğini söyledi. [...] “Şimdilik bizim sokaktaki evlerin içini görüyorum, ama yakında, tüm evlerin içini göreceğim ha,” dedi. [...] Dirmit, “Bir sabah siz uyurken dama çıkmıştım, kız,” dedi. Sırtını bacaya verip oturduğunu, gözüne hiç bir pencerede, balkonda insan çarpmadığını, o zaman her şeyin bir tuhaf geldiğini söyledi. [...] Kat kat evlerin, sıra sıra damların, ağaçların, uzakta durup duran denizin gözüne daha önce hiç görünmemiş gibi göründüğünü söyledi. “O sabahtan sonra bir zaman, dama çıkıp evlere, yollara, denize bir çekindim,” dedi. Durmadan düşündüğünü ama niye korktuğunu bir türlü çıkaramadığını, sonunda evlerin, denizin, yolların insanlardan önemli bir sır sakladıklarına karar verdiğini söyledi. “Şehir beş herkes uyurken damda görünce, bu sırrı çözeceğimi sanıp bile bile korkuttu,” dedi. [...] Sonra “Ben de ona inat onun sırrını çözüp açığa vurmazsam,” dedi. (Ivi, 234-235)

“Dal nostro tetto si vedono talmente tante case, soprattutto di notte, ogni parte è completamente illuminata.” [...] Dirmit con gli occhi bassi disse che le tende della maggior parte delle case che si vedevano dal tetto erano aperte, che lei si domandava come mai in quelle case non si chiudessero le tende; che all’inizio non riusciva assolutamente a capire, ma che in seguito, a forza di interrogare le stelle, la luna e il mare, aveva trovato una risposta. “Le loro pareti sono ricoperte di carte fiorite, dalla maggior parte dei loro soffitti pendono lampade variopinte.” [...] Dirmit, ignara del fatto che stava per far venire un colpo ad Atiye, disse che loro aprivano completamente le tende al calar del sole, invece a casa sua si chiudevano le tende prima dell'imbrunire. “E perché?”, chiese. [...] Dirmit continuò: “Perché mamma sulle nostre pareti ci sono dei segni fatti con le dita”. Disse che la ragione per cui Seyit appena giunto a casa gridava “Chiadete quelle tende!” Era che lui se ne vergognava. [...] Disse che nella loro strada in undici case, compresa la loro, si chiudevano le tende prima dell'imbrunire. [...] Disse: “Per ora vedo l'interno delle case che stanno sulla nostra strada ma ben presto vedrò l'interno di tutte le case”. [...] “Una mattina, mentre stavate dormendo, sono salita sul tetto” spiegò Dirmit. [...] Poi continuò raccontando che si era seduta appoggiando la schiena al comignolo. Guardando intorno non le era saltata agli occhi neanche una persona a un balcone o a una finestra e allora tutto le era parso molto strano. [...] Disse che le case a più piani, i tetti allineati, gli alberi, il mare in lontananza apparvero ai suoi occhi come non le erano mai apparsi prima di allora. “Da quella mattina in poi esitai a salire sul tetto a contemplare le case, le strade, il mare. Poi spiegò che non aveva fatto altro che pensare ma non era riuscita a scoprire perché avesse tanta paura, e che alla fine aveva deciso che le case, il mare e strade celavano agli uomini un segreto importante. Disse: “La città, vedendomi sul tetto mentre tutti dormivano ha pensato che io avrei scoperto quel segreto e l'avrei rivelato a tutti e per questo mi ha messo tanta paura addosso.” [...] Poi esclamò: “E io per dispetto vedrai se non scopro e rivelo a tutti il suo segreto!”. (Trad. it. ivi, 231-232)



Pensato in chiave esplicitamente autobiografica, *Sevgili Arsız Ölüm* è costruito sulla netta identificazione tra la vicenda personale dell'autrice e quella della sua giovane protagonista. Tanto il trascorso quanto il percorso evolutivo di Tekin e Dirmit vengono così a sovrapporsi nel racconto di un tormentato processo di emancipazione e individualizzazione segnato dall'esperienza migratoria e dal formarsi di una spiccata coscienza politica, di genere e di classe. In virtù di tale stringente coincidenza, le modalità con cui entrambe le figure, quella reale della scrittrice e quella fittizia del personaggio, riusciranno a stabilire una relazione estetica con il paesaggio urbano, seguiranno un itinerario simile per approdare ad analoghi esiti. Al termine del romanzo, dotata finalmente di una lingua con cui definire la propria identità e punto di vista sulla città, Dirmit potrà non solo costruirsi un ambito d'espressione individuale nella Babele metropolitana ma al tempo stesso dar voce all'universo popolare e subalterno, femminile e dislocato, a cui appartiene. Così, con *Sevgili Arsız Ölüm*, Latife Tekin potrà affermare la propria soggettività e prospettiva liminale traducendo nello spazio letterario del centro il testo collettivo, marginale e "periferico" di Istanbul.

#### Riferimenti Bibliografici

- Balık Macit (2013), *Latife Tekin'in Romancılığı* (La narrativa di Latife Tekin), Ankara, Akçağ.
- Belge Murat (1998) *Edebiyat Üstüne Yazılar* (Scritti sulla letteratura), İstanbul, İletişim.
- Gürbilek Nurdan (2014 [1996]), *Ev Ödevi* (Compiti a casa), İstanbul, Metis.
- İrzik Sibel (2007), "Narratives of Collectivity and Autobiography in Latife Tekin's work" in Olcay Akyıldız, Halim Kara, Börte Sagaster (eds), *Autobiographical Themes in Turkish Literature: Theoretical and Comparative Perspectives*, Würzburg, Ergon Verlag, 157-163.
- Kekeç Nuran (2011), "Karnavaldan Büyülü Gerçekçiliğe: *Berci Kristin Çöp Masalları*" (Dal carnevale al realismo magico: *Fiabe dalle colline dei rifiuti*), *Millî Folklor* 91, 210-220.
- Moran Berna (1994), *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III* (Uno sguardo critico al romanzo turco III), İstanbul, İletişim.
- Özer Pelin (2009), *Latife Tekin Kitabı* (Il libro di Latife Tekin), İstanbul, İletişim.
- Paker Saliha (2011), "Translating 'the shadow class (...) condemned to movement' and the Very Otherness of the Other: Latife Tekin as Author-Translator of *Sword of Ice*" in Dimitris Asimakoulas, Margaret Rogers (eds), *Translation and Opposition*, Bristol-Buffalo-Toronto, Multilingual Matters, 146-159.
- Parla Jale (2008), "The Wounded Tongue: Turkey's Language Reform and the Canonicity of the Novel", *PMLA*, 123/1, 27-40.
- Saraçgil Ayşe (1995), "Latife Tekin e la psicologia della povertà", in Istituto Universitario Orientale (a cura di), *Un ricordo che non si spegne. Scritti di docenti e collaboratori dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli in memoria di Alessandro Bausani*, Napoli, Dipartimento di Studi Asiatici, 437-464.
- (2001), *Il maschio camaleonte. Strutture patriarcali nell'Impero ottomano e nella Turchia moderna*, Milano, Mondadori.

- Saraçgil Ayşe, Tarantino Angela (2012), “Costruire la nazione con la lingua e la letteratura: la Turchia e la Romania”, *Romania*, 25, 205-246.
- Savaşır Iskender (1987), “Yazı ve Yoksulluk” (Scrittura e povertà), *Defter*, 1, 133-148.
- Seyhan Azade (2008), *Tales of Crossed Destinies: The Modern Turkish Novel in a Comparative Context*, New York, MLA.
- Sönmez Ayten (2012), “Latife Tekin”, in Burcu Alkan, Çimen Günay Erol (eds), *The Dictionary of Literary Biography 373, Turkish Novelists Since 1950*, Gale, Washington, 301-310.
- Tekin Latife (2014 [1983]), *Sevgili Arsız Ölüm*, İstanbul, İletişim. Trad. it. di Edda Dussi, Ugo Marazzi (1988), *Cara spudorata morte*, nota critica di Sema Postacıoğlu, Firenze, Giunti. Trans. by Mel Kenne, Saliha Paker (2001), *Dear Shameless Death*, London-New York, Maryon Boars.
- (1984), *Berci Kristin Çöp Masalları*, İstanbul, İkinci Adam Yayınevi. Trad. it. e a cura di Ayşe Saraçgil (1995), *Fiabe dalle colline dei rifiuti*, con la collaborazione di Aglaia Viviani, Firenze, Giunti.
- (1989), *Buzdan Kılıçlar* (Le spade di ghiaccio), İstanbul, Adam.
- (1995), *Aşkışaretleri* (Segnali d’amore), İstanbul, Metis Yayınları.
- (2001) *Ormanda Ölüm Yokmuş* (Nella foresta non c’è la morte), İstanbul, Alfa Yayıncılık.
- (2004) *Unutma Bahçesi* (Il giardino dell’oblio), İstanbul, İletişim Yayınları.

# Mare del corpo, mare della mente. Sylvia Plath e lo spazio acquatico

*Diego Salvadori*

Università degli Studi di Firenze (<[diego.salvadori@unifi.it](mailto:diego.salvadori@unifi.it)>)

## *Abstract*

This article aims to analyze the images of the sea and the aquatic element in Sylvia Plath's novel *The Bell Jar* – with further references to the later poetry and prose production – focusing on the lexical occurrences of certain words such as *sea*, *ocean* and *water*. All this leads to the possibility of reading the text by “aquatic textual plans”, on the basis of the inner lexical matches, and making a distinction between “sea of the body” and “sea of the mind”.

Keywords: *ecocriticism, landscape, Sylvia Plath, The Bell Jar, water*

## *1. Amnios e Thánatos: il ritorno nel virtuale*

Tra l'intera opera di Sylvia Plath e lo spazio marino<sup>1</sup> sussiste un legame di tipo oppositivo, nel senso che il mare è immagine generativa e terminale al contempo, scaturita dalla memoria autobiografica, ma oltremodo posta al limitare stesso della scrittura, a ridosso della sua fuga dal mondo. Da qui il riferimento a due punti fermi ben precisi, necessari ai fini della nostra analisi: da un lato, il mare quale spazio esperito e vissuto, legato a una geografia<sup>2</sup> propriamente reale e che coincide con la

<sup>1</sup>Rimandiamo, per un ulteriore approfondimento, ai lavori di Mills 2015, che analizza le raffigurazioni dello spazio litoraneo nell'opera poetica di Plath, e Renaud 1997, circa i legami tra morte e elemento acquatico nella raccolta postuma *Crossing the Water* (1971). Per un'introduzione complessiva alla produzione di Plath, si veda Bassnett 2005 [1987].

<sup>2</sup>Circa il ruolo svolto dal paesaggio nella scrittura di Plath, ricordiamo gli studi di Korde 2009 e Lindberg-Seyersted 2008, quest'ultimo incentrato sui rapporti tra geografia psichica e geografia fattuale. Infine, per quanto riguarda il novero delle letture ecocritiche della scrittura di Plath, si vedano i lavori di Ragaišienė 2007 e Knickerbocker 2009, quest'ultimo teso a rilevare la visione *earth-centered* sottesa alla sua produzione poetica: “As well as her sense of biological kinship with nonhuman nature, Plath also felt intensely drawn toward particular organisms. She expresses extreme empathy toward various animals in her journals and poems [...]” (2009, 8).

cittadina di Winthrop, sulla baia di Boston, dove Plath trascorse i primi nove anni della sua vita nella casa dei nonni, imparando a nuotare “senza che nessuno glielo insegnasse” (Mossali 2016, 15)<sup>3</sup>; dall’altro, la poesia “Contusion” – scritta sette giorni prima del suicidio, il 4 febbraio 1963 – dove il mare, ormai rappreso e delimitato in un pozzo di roccia, diviene *punctum* – “cavità”, scrive Plath, che è “perno di tutto il mare”<sup>4</sup> – per poi rifluire e alterare quelle che sono le coordinate terrestri. Si tratta, a conti fatti, dell’ultima ricorrenza dell’*imago* marina in tutta la produzione poetica di Plath, giacché il mare andrà poi incontro a una rarefazione tematica, come si evince da quelli che sono gli ultimi due componimenti, datati entrambi 5 febbraio 1963: nel primo, “Balloons”, in uno spazio etereo e ormai scervo dal piano dei referenti, Plath fa riferimento a “[...] un buffo mondo rosa da mangiare”<sup>5</sup>, un “mondo chiaro come l’acqua”<sup>6</sup>; nella lirica successiva, intitolata “Edge”, il rimando alla dimensione equorea è suggerito invece dal verbo “affluisce”<sup>7</sup>, in riferimento al corpo femminile privo di vita, pronto a scorrere “nei volumi della sua toga”<sup>8</sup>, come se le carni si fossero fatte acqua, ormai destinate a giacere in un fluido e totale ipogeo. Due spinte, di conseguenza, che vedono lo spazio marino oscillare, con fare quasi da metronomo, tra geografia fattiva (il referente geografico) e fittiva (la trasfigurazione letteraria), laddove la pulsione di morte porta a una liquefazione dell’Io scrivente, ormai divenuto pura virtualità: venuto meno l’ancoraggio alla vita, insomma, la soggettività si disperde e, letteralmente, gocciola tra le pieghe del reale, fino alla totale incorporazione con un mare prebiotico ch’è anche fonte e origine della vita stessa.

<sup>3</sup> Il luogo sarà poi rievocato nel racconto *Ocean 1212-W*, scritto intorno al 1963 e poi incluso nella raccolta di racconti *Johnny Panic and the Bible of Dreams and Other Prose Writings*, pubblicata postuma nel 1977, poi in edizione riveduta e accresciuta nel 1979. Citiamo dall’incipit: “Il paesaggio della mia infanzia non è stato la terra ma la fine della terra: le mobili colline fredde e salate dell’Atlantico. A volte penso che l’immagine del mare sia la cosa più netta e sicura che possiedo. La raccolgo, esule quale sono, come i sassi portafortuna di cui facevo collezione da piccola, viola con un anello bianco tutto intorno, o come il guscio blu di una cozza con l’interno iridato che sembra l’unghia di un angelo; e sotto l’onda del ricordo i colori diventano più intensi e splendenti, il mondo dell’inizio respira” (trad. it. di Ravano 2004: “My childhood landscape was not land but the end of the land – the cold, salt, running hills of the Atlantic. I sometimes think my vision of the sea is the clearest thing I own. I pick it up, exile that I am, like the purple ‘lucky stones’ I used to collect with a white ring all the way round, or the shell of a blue mussel with its rainbowy angel’s fingernail interior; and in one wash of memory the colors deepen and gleam, the early world draws breath”, Plath 2013 [1977], 205). Rileva sempre Mossali che Plath è “attratta dal [...] continuo movimento del [mare], al punto da sentirne il respiro profondo; lo personifica [...]. Non si limita a contemplare l’oceano da lontano animata da una rinnovata sensibilità romantica [...] ma vi si getta dentro, alla ricerca di quella autenticità dell’esistenza che le sarà fatale. Va da sé allora che l’oceano e la Baia di Boston, da elementi naturali e luoghi geograficamente situati, gradualmente si mutano in metafore atte a significare la necessità di una ricerca e riflessione esistenziale più profondamente personali” (2016, 16).

<sup>4</sup> Trad. it. di Ravano 2004, 801, v. 6; “One hollow the whole sea’s pivot” (Plath 2008c [1982], 271, v. 6).

<sup>5</sup> Ivi, 803, v. 24; “A funny pink world he might eat [...]” (Plath 2008d [1982], 272, v. 24).

<sup>6</sup> Ivi, 805, v. 28; “[...] a world clear as water” (ivi, 272, v. 28).

<sup>7</sup> Ivi, 801, v. 1; “floods” (Plath 2008d [1982], 272, v. 1).

<sup>8</sup> *Ibidem*, 807, v. 4; “Flows in the scrolls of her toga [...]” (*ibidem*, v. 4).

## 2. The Bell Jar: una lettura per piani acquatici

Una bipolarità, questa, che si fa funzionale a una lettura delle isotopie acquatiche presenti nel romanzo *The Bell Jar* (*La campana di vetro*), unica opera (insieme alla silloge *The Colossus*, 1962) pubblicata in vita da Plath. La vicenda, per quanto nota, merita di essere ripercorsa per sommi capi: uscito per il mercato inglese nel 1963, sotto lo pseudonimo di Victoria Lucas, il romanzo fu definito dalla stessa autrice come il tentativo di esorcizzare una zona incendiaria del proprio passato (Billi 1983, 35), ovvero la crisi depressiva di dieci anni prima, poi culminata nel primo tentativo di suicidio<sup>9</sup>. Nonostante il diaframma tra il *nom de plume* e la protagonista del libro<sup>10</sup>, la vicenda è totalmente autobiografica e si snoda, come già rilevato da Mirella Billi (1983), su tre piani geografici distinti: lo spazio metropolitano di New York, dove Esther – brillante studentessa al college – svolge l'apprendistato di redattrice presso un'importante rivista di moda; i sobborghi di Boston, che si fanno teatro del tentato suicidio; e, infine, la clinica psichiatrica, dove l'identità spezzata di Esther ha modo di riemergere (ivi, 37). Il libro, ed è sempre Billi a constatarlo, si regge oltretutto su un preciso paradigma tematico, ovvero il passaggio dalla frantumazione alla fusione identitaria (*ibidem*), nel senso che il suicidio diviene non solo dispersione del Sé, quanto piuttosto obbedisce a un istinto di trascendenza: una volontà conclamata di aderire al mondo e lo spazio circostanti.

Eppure, siamo in presenza di uno scritto “terminale”, cioè portato a compimento nell'anno del suicidio e che, in un certo qual modo, risponde a quella “rarefazione” dello spazio marino cui abbiamo fatto riferimento nel paragrafo precedente: nel senso che, nei venti capitoli che formano *The Bell Jar*, l'esperienza del mare, in quanto spazio geografico percepito e vissuto, è rinvenibile solo nella zona mediana del libro, ovvero nei capitoli XI, XII e XIII (relativi al tentato suicidio di Esther). A riprova di ciò, potremmo tentare un ulteriore affondo per renderci conto di come l'atto del darsi la morte corrisponda – proprio come accadeva nei versi di “Contusion” e “Edge” – a una dispersione sottomarina e a un annullamento della stessa forma, giacché – volendo prendere a prestito una frase da Mircea Eliade – “il destino delle acque è di precedere la Creazione e di riassorbirla, poiché le acque non possono mai superare la propria modalità, vale a dire che non possono manifestarsi in forme”<sup>11</sup>. Un concetto, questo, coestensivo al romanzo di Plath, in quanto l'atto del suicidio è, a livello narrativo, letteralmente incastonato tra due sintagmi che, a mo' di cerniera, aprono e chiudono questo spazio di infetamento alla rovescia. Leggiamo nel capitolo XI:

<sup>9</sup> Già Pisapia aveva rilevato la funzione di “romanzo di iniziazione” (1974, 48) assunta da *The Bell Jar*.

<sup>10</sup> Esther Greenwood.

<sup>11</sup> Trad. it. di Vacca 2008, 193; “Le destin des eaux est de précéder la création et de la résorber, incapables qu'elles sont de dépasser leur propre modalité, c'est-à-dire de se manifester dans les formes [...]” (Eliade 1959, 199).

I watched my mother grow smaller and smaller until she disappeared into the door of Doctor Gordon's office building. Then I watched her grow larger and larger as she came back to the car. "Well?" I could tell she had been crying. My mother didn't look at me. She started the car. Then she said, as we glided under the *cool, deep-sea shade of the elms*, "Doctor Gordon doesn't think you've improved at all. He thinks you should have some shock treatments at his private hospital in Walton".  
(Plath 1966, 143, cors. mio)

Osservai mia madre farsi sempre più piccola e infine scomparire nel portone del palazzo dove c'era lo studio del dottor Gordon. Dopo un po', la osservai farsi sempre più grande mentre tornava verso la macchina. "Allora?" Si capiva che aveva pianto. Evitò di guardarmi. Avviò il motore. Poi, mentre scivolavamo sotto la *fresca ombra sottomarina* degli olmi, disse: "Il dottor Gordon dice che non hai fatto nessun miglioramento. Dice che avresti bisogno di un ciclo di elettroshock nella sua clinica privata di Walton".  
(Trad. it. di Bottini in Plath 2004, 377, cors. mio)

E ora dal capitolo XIII, quando Esther è ormai prossima a ingerire le cinquanta pillole di sonnifero:

Then I went downstairs and into the kitchen. I turned on the tap and poured myself a tall glass of water. Then I took the glass of water and the bottle of pills and went down into the cellar. A dim, *undersea light* filtered through the slits of the cellar windows.  
(Plath 1966, 178, cors. mio)

Quindi scesi in basso e andai in cucina. Aprii il rubinetto e riempii d'acqua un grosso bicchiere. Poi, con bicchiere e flacone di pastiglie scesi in cantina. Dalle fessure delle finestre filtrava una *luce fioca, sottomarina*.  
(Trad. it. di Bottini in Plath 2004, 410, cors. mio)

Ora, per quanto nell'originale inglese l'alternarsi ombra-luce sia reso da "deep-seashade" e "undersea light", non sfuggirà la natura chiastica dei due sintagmi, mediante cui il mare evolve dall'accezione di "abisso" (inteso quale vastità illimitata e territorio dell'ombra) a zona di prossimità col Sé più profondo: un Sé disgregato, ormai pronto alla resa, ma destinato comunque a vederne il fondo, anche in nome di una chiarezza estrema. Lo si evince dal prosieguo del passo, quando Plath scrive che

At first nothing happened, but as I approached the bottom of the bottle, red and blue lights began to flash before my eyes. The bottle slid from my fingers and I lay down. The silence drew off, baring the pebbles and shells and all the tatty wreckage of my life.

Lì per lì non successe niente, ma quando arrivai quasi al fondo del flacone, incominciai a vedermi davanti agli occhi come dei lampi di luce rossa e azzurra. Il flacone mi sfuggì dalle mani e scivolai a terra. Il silenzio si ritirò, mettendo a nudo i ciottoli e le conchiglie e tutti i relitti ammassati della mia vita.

Then, at the rim of vision, it gathered  
itself, and in one sweeping tide,  
rushed me to sleep.  
(Plath 1966, 179)

Poi si raccolse ai margini del campo visivo, e  
con una lunga ondata irresistibile,  
mi trascinò nel sonno.  
(Trad. it. di Bottini in Plath 2004, 411)

Certo: il sonno quale abisso. Ma Plath attinge all'ipotesto biblico – il ritiro delle acque dopo il Diluvio – e letteralmente prosciuga il mare del suo silenzio, ne mette a nudo le vestigia, quasi facendo eco ai versi della già citata “Contusion”, dove il mare – prima racchiuso in “un pozzo di roccia”<sup>12</sup>, in una cavità ch'era “perno di tutto il mare”<sup>13</sup> – finiva per rifluire, una volta chiusosi il cuore. L'immagine è quella di un cataclisma, dove il silenzio, ormai liquido, si fa da parte per poi sferrare l'ultimo attacco, un’“ondata irresistibile”<sup>14</sup> le cui avvisaglie si fanno tangibili in quella luce sottomarina, preceduta a sua volta dai *flash* di luce rossa e azzurra: il manifestarsi dello spettro cromatico, prima del più totale *blackout*. Che il silenzio sia fluido, d'altronde, lo si arguisce dall'apertura del capitolo successivo, dove il risveglio dal coma barbiturico riattiva l'azione pervasiva dei liquidi:

It was completely dark.  
I felt the darkness, but nothing else,  
and my head rose, feeling it, like the  
head of a worm. Someone was moan-  
ing. Then a great, hard weight smashed  
against my cheek like a stone wall and  
the moaning stopped.  
The silence surged back, smoothing  
itself as black water smooths to its old  
surface calm over a dropped stone.  
(Plath 1966, 180)

Era completamente buio.  
Percepivo il buio, ma nient'altro; la  
mia testa si sollevò a saggiarlo, come un  
verme. Sentii qualcuno gemere. Poi un  
peso enorme e duro si abbatté contro la  
mia guancia come un muro di pietra e il  
gemito cessò.  
Il silenzio tornò a riempire lo spazio chiuden-  
dosi liscio come un'acqua nera che ripristina  
la sua calma superficiale sopra il sasso caduto.  
(Trad. it. di Bottini in Plath 2004, 412)

Uno spazio, quindi, che non può mai restare vuoto, quasi a voler compensare l'isolamento operato dalla campana di vetro: un vetro che si disgrega e, oltremodo, si ricompone. Ma la dicotomia oppositiva tra “deep-seashade” e “undersea light” racchiude quelli che, a conti fatti, sono gli unici due inserti narrativi legati al mare e il paesaggio litoraneo – inteso quale luogo visto e abbracciato dallo sguardo – e che, a ragion veduta, eleggono i capitoli XI, XII e XIII a piano acquatico effettivo, ovverosia rispondente a una topografia spaziale specifica, vertebrata su referenti geografici ben precisi. Le occorren-

<sup>12</sup>Trad. it. di Ravano 2004, 801; “In a pit of rock” (Plath 2008c [1982], 271, v. 4).

<sup>13</sup>*Ibidem*, v. 6; “One hollow the whole sea's pivot” (*ibidem*, v. 6).

<sup>14</sup>Trad. it. di Bottini 2004, 411; “one sweeping tide” (Plath 1966, 179).

ze della parola *sea*<sup>15</sup> (sia essa in forma semplice e composta) si concentrano maggiormente in questa zona del libro<sup>16</sup>, eccezion fatta per la similitudine

<sup>15</sup> Per la parola *ocean*, viceversa, contiamo solo due occorrenze. La prima, nel capitolo IV, rimanda all'uso smaccato dei colori sgargianti nei film in *technicolor*: "Io detesto il technicolor. Nei film in technicolor sembra che ci sia una legge non scritta che impone ai personaggi di vestirsi di colori sgargianti e cambiarsi d'abito a ogni scena e di disporsi qua e là come manichini in mezzo a una quantità di alberi verdissimi o in campi di grano giallissimi o sullo sfondo di un mare azzurrissimo sempre percorso da onde spumeggianti a perdita d'occhio" (trad. it. di Bottini 2004, 284; "I hate Technicolour. Everybody in a Technicolour movie seems to feel obliged to wear a lurid new costume in each new scene and to stand around like a cloche-horse with a lot of very green trees or very yellow wheat or very blue ocean rolling away for miles and miles in every direction" Plath 1966, 43). La seconda, viceversa, riguarda propriamente il paesaggio litoraneo ed è relativa all'episodio ambientato a Deer Island, nel capitolo XII: "Guardai il parcheggio e il cancello sbarrato in fondo alla spiaggia e, al di là, la stradina stretta, lambita da entrambi i lati dall'oceano, che portava a quella che un tempo era un'isola" (trad. it. di Bottini 2004, 391; "I looked across the sands to the parking lot and the barred gate, and past the barred gate to the narrow road, lapped by the ocean on both sides, that led out to the one-time Island" Plath 1966, 158).

<sup>16</sup> Elenchiamo di seguito le occorrenze: Capitolo XI: "Rigirai quelle parole dentro di me con sospetto, come se fossero ciottoli levigati dal mare che avrebbero potuto trasformarsi in qualcos'altro e tirare fuori un paio di pinze all'improvviso" (trad. it. di Bottini 2004, 371; "I turned the words over suspiciously, like round, sea-polished pebbles that might suddenly put out a claw and change into something else" Plath 1966, 136); "Poi, mentre scivolavamo sotto la fresca ombra sottomarina degli olmi" (trad. it. di Bottini 2004, 377; "as we glided under the cool, deep-sea shade of the elms"-Plath 1966, 143). Capitolo XII: "Sarebbe stato bello abitare in riva al mare con mucchi di bambini, maiali e polli" (trad. it. di Bottini 2004, 392; "It would be nice, living by the sea with piles of little kids and pigs and chickens" Plath 1966, 158); "Il tronco su cui sedevo era pesantissimo e odorava di catrame. Sotto il tozzo cilindro grigio del serbatoio idrico che dominava la baia, la barra di sabbia si inoltrava nel mare disegnando una curva" (trad. it. di Bottini 2004, 392; "The log I sat on was lead-heavy and smelled of tar. Under the stout, gray cylinder of the water tower on its commanding hill, the sandbar curved out into the sea" Plath 1966, 159); "Alzai pigramente gli occhi, e vidi un bambinetto sporco di sabbia che veniva trascinato via dalla riva da una donna ossuta con occhi di uccello, in calzoncini rossi e prendisole bianco e rosso a pois" (trad. it. di Bottini 2004, 393; "I looked up, idly, and saw a small, sandy child being dragged up from the sea's edge by a skinny, bird-eyed woman in red shorts and a red-and-white polka-dot halter"; Plath 1966, 394); "Mi piaceva l'idea che sarebbero rimaste là, sul tronco argenteo, con la punta a indicare il mare aperto, come una sorta di bussola dell'anima, dopo la mia morte" (trad. it. di Bottini 2004, 393; "It pleased me to think they would be perched there on the silver log, pointing out to sea, like a sort of soul-compass, after I was dead" Plath 1966, 160); "Fece schermo agli occhi con una mano, come se questo la aiutasse a individuarci nella foschia marina che si andava addensando" (trad. it. di Bottini 2004, 394; "She shaded her eyes with one hand, as if this helped her discern us through the thickening sea dusk" Plath 1966, 161); "l'onda sembrava provenire dal fondo stesso del mare" (trad. it. di Bottini 2004, 395; "he drenches seemed to come off the sea floor itself" Plath 1966, 162); "Aspettai, come se il mare potesse decidere per me" (trad. it. di Bottini 2004, 395; "I waited, as if the sea could make my decision for me" Plath 1966, 162). Capitolo XIII: "Sollevai la testa strizzando gli occhi davanti alla lastra azzurra del mare, una lastra azzurra lucente con un bordo sporco" (trad. it. di Bottini 2004, 397; "I lifted my head and squinted out at the bright blue plate of the sea, a bright blue plate with a dirty rim. A big round gray rock, like the upper half of an egg, poked out of the water about a



posta in apertura al capitolo XVII<sup>17</sup> e la funzione di *explicit* assunta in quello finale<sup>18</sup> (non certo esente da richiami ai versi di “Contusion”). A tale altezza, si assiste anche al contatto con lo spazio marino e l’elemento acquatico: un progressivo avvicinamento che, in quanto racchiuso tra i due sintagmi-cerniera, struttura una *mise en abyme* sull’auto-cancellazione e il desiderio di farsi fluidi, prendendo parte al dominio dell’indistinto (un passaggio dal *dove* al *nondove*, verrebbe da dire). Nel primo caso, la protagonista si reca sulla spiaggia della prigione di Deer Island, nei pressi di Boston (e torniamo allora a quella *bio-geografia* alimentante l’intera opera di Plath):

mile from the stony headland” Plath 1966, 164); “L’intero panorama – spiaggia, promontorio, mare, scoglio – tremolava davanti ai miei occhi” (trad. it. di Bottini 2004, 399; “The whole landscape – beach and headland and sea and rock – quavered in front of my eyes like a stage backcloth” Plath 1966, 166); “Lo vidi emergere lentamente dall’acqua che gli arrivava al mento [...]. Poi, uscito del tutto dal verde e salito strisciando sul cachi, andò a perdersi in mezzo alle dozzine di altri vermi svirgolanti o riversi qua e là tra mare e cielo” (trad. it. di Bottini 2004, 402; “As I watched, he dragged himself slowly out of the neck-deep sea [...]. Then it crawled completely out of the green and onto the khaki and lost itself among dozens and dozens of other worms that were wriggling or just lolling about between the sea and the sky” Plath 1966, 170); “Basse nuvole sfilacciate correvano all’orizzonte della parte del mare, oltre le paludi e le casette sulla spiaggia, e le gocce di pioggia si stampavano scure sull’impermeabile nero che avevo comprato quella mattina” (trad. it. di Bottini 2004, 408; “Low, shaggy clouds scudded over that part of the horizon where the sea lay, behind the marshes and the beach shanty settlements, and raindrops darkened the black mackintosh I had bought that morning” Plath 1966, 176); “Ma non mi bastavano i soldi. Tra il costo degli autobus per andare e venire da Boston, le noccioline, i giornali, i libri di psicopatologia e le escursioni alla cittadina sul mare dove ero nata, i risparmi di New York erano quasi finiti” (trad. it. di Bottini 2004, 408-409; “I hadn’t enough money for an umbrella. What with bus fare in and out of Boston and peanuts and newspapers and abnormal-psychology books and trips to my old home town by the sea, my New York fund was almost exhausted” Plath 1966, 176-177); “Dalle fessure delle finestre filtrava una luce fioca, sottomarina” (trad. it. di Bottini 2004, 410; “A dim, undersea light filtered through the slits of the cellar windows” Plath 1966, 178).

<sup>17</sup> “La giovane infermiera mi tolse il vassoio della colazione, lasciandomi avvolta nella mia coperta bianca come un passeggero sul ponte della nave a prendere l’aria salsa” (trad. it. di Bottini 2004, 444; “The young nurse cleared my breakfast tray away and left me wrapped in my white blanket like a passenger taking the sea air on the deck of a ship” Plath 1966, 216).

<sup>18</sup> “Ricordavo i cadaveri, Doreen, la storia dell’albero di fico, il brillante di Marco, il marinaio del Common, l’infermiera strabica del dottor Gordon, i termometri in frantumi, il negro con i suoi due tipi di fagioli, i dieci chili messi su con l’insulina, lo scoglio rotondo tra cielo e mare simile a un teschio grigio” (trad. it. di Bottini, 2004, 478; “I remembered the cadavers and Doreen and the story of the fig tree and Marco’s diamond and the sailor on the Common and Doctor Gordon’s wall-eyed nurse and the broken thermometers and the Negro with his two kinds of beans and the twenty pounds I gained on insulin and the rock that bulged between sky and sea like a gray skull” Plath 1966, 250).

I was the only girl on the beach in a skirt and high heels, and it occurred to me I must stand out. I had removed my patent leather shoes after a while, for they foundered badly in the sand. It pleased me to think they would be perched there on the silver log, pointing out to sea, like a sort of soul-compass, after I was dead.  
(Plath 1966, 160)

Io ero l'unica ragazza sulla spiaggia con gonna e scarpe col tacco, e questo evidentemente attirava l'attenzione. Dopo un po' le scarpe me le ero tolte, perché sulla sabbia ci camminavo male. Mi piaceva l'idea che sarebbero rimaste là, sul tronco argenteo, con la punta a indicare il mare aperto, come una sorta di bussola dell'anima dopo la mia morte.  
(Trad. it. di Bottini in Plath 2004, 393)

Il passo non abbisogna di chiose ulteriori, ma mette conto constatare la precisa specularità fra la traccia concreta lasciata dal soggetto sulla sabbia (le scarpe) e il ruolo, quasi di solvente, attribuito allo spazio marino, come se il corpo scomparisse immergendovisi, lasciando l'anima libera tra le onde. E basterà proseguire nella lettura, per rendersi conto di come il mare dischiuda anche la sua carica letale e che, in un certo qual modo, pietrifica:

I shivered.  
The stones lay lumpish and cold under my bare feet. I thought longingly of the black shoes on the beach. A wave drew back, like a hand, then advanced and touched my foot.  
The drench seemed to come off the sea floor itself, where blind white fish ferried themselves by their own light through the great polar cold. I saw sharks' teeth and whales' earbones littered about down there like gravestones. I waited, as if the sea could make my decision for me.  
A second wave collapsed over my feet, lipped with white froth, and the chill gripped my ankles with a mortal ache.  
My flesh winced, in cowardice, from such a death.  
(Plath 1966, 162)

Rabbrividii.  
Sotto i miei piedi nudi, i sassi erano inerti e freddi. Pensai con nostalgia alle scarpe nere sulla spiaggia. Un'onda si ritirò, come una mano, poi avanzò sfiorandomi un piede.  
L'onda sembrava provenire dal fondo stesso del mare, dove pesci bianchi e ciechi si spostavano nell'immenso freddo polare guidati da una luce propria. Vidi zanne di squali e fanoni di balena sparsi sul fondo come lapidi di cimitero.  
Aspettai, come se il mare potesse decidere per me.  
Un'altra onda si ruppe sopra i miei piedi orlata di schiuma bianca, e il gelo mi attanagliò le caviglie con un dolore mortale.  
La mia carne si ritrasse, vigliaccamente, da una simile morte.  
(Trad. it. di Bottini in Plath 2004, 395)

In tutto il libro, questo è il primo contatto fisico tra il corpo e lo spazio equoreo: un contatto che si risolve in una visione oracolare, giacché presenta in un susseguirsi d'immagini quelle che sono le varie componenti dell'ecosistema marino. Rifacendoci nuovamente ai versi di "Contusion", le onde sono "perno

di tutto il mare”<sup>19</sup>: un mare che sussume quella dialettica tra luce e ombra sottomarine, nell’ipostasi dei pesci guidati da luce propria e il fondale quale discarica di vestigia, al pari di un cimitero degli abissi. Le onde, quindi, e innegabile è il rimando al romanzo di Virginia Woolf *The Waves* (1992 [1931]), quali latrici di immagini, un corale dove la musica si traduce in visioni marmoree, glaciali, e che tuttavia non accolgono Esther nel loro abbraccio fatale. Quella di Esther, volendo far nostre le parole di Anne Sexton, è una imitazione dell’annegamento<sup>20</sup>: annegamento che avviene, lo abbiamo visto, solo a livello immaginario (mare della mente, dunque), in quel silenzio liquido che si ritrae come un’onda, per poi abbattersi su di lei con violenza. Imitazioni, tuttavia, portate avanti sotto l’egida di un contatto che, nel capitolo XIII, diviene plenario:

Somehow, in the broad, shadowless  
light of noon, the water looked amiable  
and welcoming.

I thought drowning must be the kind-  
est way to die, and burning the worst.  
Some of those babies in the jars that  
Buddy Willard showed me had gills, he  
said. They went through a stage where  
they were just like fish.

A little, rubbishy wavelet, full of candy  
wrappers and orange peel and seaweed,  
folded over my foot [...].

Nella luce piena senza ombra del mezzo-  
giorno, l’acqua aveva un aspetto amabile  
e accogliente.

Pensai che la morte per acqua doveva  
essere la più dolce<sup>21</sup>, e quella col fuoco la  
peggiore. Alcuni dei bambini sotto vetro  
che Buddy Willard mi aveva mostrato  
avevano le branchie, aveva detto Buddy:  
c’è una fase in cui si è come i pesci.

Un’ondina di sporcizia – carte di ca-  
ramella, bucce di arancia e alghe – mi  
lambì il piede [...].

<sup>19</sup> Trad. it. di Ravano 2004, 801, v. 6; “One hollow the whole sea’s pivot” (Plath 2008c [1982], 271, v. 6.)

<sup>20</sup> Ci riferiamo alla poesia “Imitations of Drowning”, pubblicata tre anni dopo la morte di Plath (ora in Sexton 1999 [1966], 107).

<sup>21</sup> Una *meditatio* circa la morte per acqua è riscontrabile anche in un passo dei *Diari*: “Stamattina ho tolto due denti del giudizio di sinistra. Alle 9 sono entrata dal dentista. Mi sono subito seduta sulla poltrona con una sensazione di tragedia imminente, sbirciando furtivamente in giro a caccia dei soliti strumenti di tortura tipo maschera a gas, trapano, eccetera. Niente di tutto questo. Il dottore mi ha messo il bavaglino intorno al collo e già lo vedevo infilarmi una mela in bocca e guarnirmi di prezzemolo. Invece no. Mi ha chiesto soltanto: ‘Gas o novocaina?’ (Gas o novocaina. Eh, eh! Guardi pure il nostro assortimento, signora. Morte per acqua o per fuoco, per fucilazione o impiccagione? Sempre a disposizione della gentile clientela)”, trad. it. di Fefè 1998, 26; “This morning I had my two left wisdom teeth out. At 9 A.M. I walked into the dentist’s office. Quickly, with a heavy sense of impending doom, I sat in the chair after a rapid, furtive glance around the room for any obvious instruments of torture such as a pneumatic drill or a gas mask. No such thing. The doctor pinned the bib around my neck; I was just about prepared for him to stick an apple in my mouth and strew sprigs of parsley on my head. But no. All he did was ask, “Gas or novacaine?” (Gas or novacaine. Heh, heh! Would like to see what we have on stock, madam? Death by fire or water, by the bullet or the noose. Anything to please the customer.)” (Plath 2000 [1995], 32).

Cal took me by the elbow and jostled me into the water. When we were waist high, he pushed me under. I surfaced, splashing, my eyes seared with salt. Underneath, the water was green and semi-opaque as a hunk of quartz [...].

I thought I would swim out until I was too tired to swim back. As I paddled on, my heartbeat boomed like a dull motor ill my ears. I am I am I am. (Plath 1966, 166-167)

Cal mi prese per il gomito e mi trascinò in acqua. Quando l'acqua ci arrivò alla vita, mi spinse di sotto. Riemersi, tra grandi spruzzi, gli occhi che bruciavano per il sale. Sotto, l'acqua era verde e semitrasparente come un blocco di quarzo [...].

Decisi di spingermi al largo finché sarei stata troppo stanca per tornare a riva. Mentre nuotavo, il battito del cuore mi rimbombava nelle orecchie ossessivo come uno stupido motore. Io sono io sono io sono. (Trad. it. di Bottini in Plath 2004, 399-400)

Nell'opera di Plath, il suicidio è sempre regressione (Billi 1984, 54), da qui il riferimento ai feti sotto formalina e un legame tra uomini e pesci, quasi un "ritorno alle acque" che è anche ritorno a un'assenza di *lògos*: un'afasia necessaria, stante l'inefficacia della comunicazione verbale. Un mare, in tal caso, legato all'*imago* materna (sia per la morte dolce, che per i già citati feti), a un ritorno alla purezza vagheggiato più volte nel corso del romanzo (e mette conto ricordare come, a fine del capitolo VIII, Plath faccia riferimento al "sassolino sul fondo del pozzo, [...] il bianco esserino annidato nel ventre materno"<sup>22</sup>). L'annegamento, allora, diviene anche rito di passaggio, dal momento che tenta di fondere l'Io disgregato con la restante totalità, tale da eleggere lo spazio marino a zona di soglia: un limite – e inevitabile il rimando a "Edge", ultima poesia scritta da Plath – che tuttavia Esther non riesce a oltrepassare:

Then I saw it would be pointless to swim as far as the rock, because my body would take that excuse to climb out and lie in the sun, gathering strength to swim back.

The only thing to do was to drown myself then and there.

So I stopped.

I brought my hands to my breast, ducked my head, and dived, using my hands to push the water aside. The water pressed in on my eardrums and on my heart.

Allora mi resi conto che era inutile nuotare fino allo scoglio, perché il mio corpo ne avrebbe approfittato per arrampicarsi sopra e per sdraiarsi al sole, recuperando le forze per tornare indietro.

L'unica soluzione era annegarmi seduta stante.

Smisi di nuotare.

Portai al petto le mani unite, immerso la testa e mi tuffai, spostando di lato l'acqua con le mani. Sentivo la pressione dell'acqua sui timpani e contro il cuore.

<sup>22</sup> Trad. it. di Ravano 2004, 339; "the pebble at the bottom of the well, the white sweet baby cradled in its mother's belly" (Plath 1966, 102).

I fanned myself down, but before I  
knew where I was, the water had spat  
me up into the sun, the world was  
sparkling all about me like blue and  
green and yellow semi-precious stones.  
I dashed the water from my eyes.  
I was panting, as after a strenuous  
exertion, but floating, without effort.  
I dived, and dived again, and each  
time popped up like a cork.  
The gray rock mocked me, bobbing  
on the water easy as a lifebuoy.  
I knew when I was beaten.  
I turned back.  
(Plath 1966, 169-170)

Continuai a spingermi in giù con le braccia,  
ma già il mare mi aveva risputata  
fuori nel sole, e il mondo mi scintillava  
intorno in una miriade di gemme  
azzurre gialle e verdi.  
Mi fregai gli occhi per togliere l'acqua.  
Ansimavo come dopo uno sforzo intenso,  
ma galleggiavo senza fatica.  
Mi tuffai ancora, e poi ancora, e ogni volta  
tornavo a galla come un turacciolo.  
Lo scoglio grigio<sup>23</sup> mi guardava beffardo  
mentre ballonzolavo a pelo d'acqua come una  
boa. Quando si è sconfitti si è sconfitti.  
Mi voltai e tornai a riva.  
(Trad. it. di Bottini in Plath 2004, 403)

L'episodio ripropone e amplifica quanto avveniva nell'estratto citato in precedenza: ma se lì il mare era solo ed esclusivamente mentale (giacché, scrive Plath, "la mia carne si ritrasse vigliaccamente da una simile morte"<sup>24</sup>), qui si assiste al contatto plenario, epidermico, tra soggetto e spazio marino, come se il diaframma tra corpo e mente fosse ormai suturato, in nome di una precisa rispondenza tra volontà e azione. L'io non si guarda da fuori, quanto piuttosto prende possesso delle proprie carni (è il mare, in un certo senso, a propiziare tale estensione) e tenta quel gesto vagheggiato per tutto il romanzo. Volendo nuovamente fare eco a un passo citato addietro, è il mare a decidere per Esther, ragion per cui l'ambivalenza tra mare del corpo (cioè lo spazio fisico esperito per vie sensoriali) e mare della mente (lo spazio alimentato dall'attività immaginativa) si sposta interamente verso quest'ultimo polo, in quel silenzio, lo abbiamo visto, che si ritira e mette a nudo – citiamo ancora dal romanzo – "i ciottoli e le conchiglie e tutti i relitti ammaccati della mia vita"<sup>25</sup>.

### 3. *Contenuto/Contenente: acque del corpo*

Gli episodi citati sono gli unici, in *The Bell Jar*, a presentare un'immagine totale e stentorea dello spazio marino e strutturano, lo abbiamo già detto, quella zona del testo dove si assiste alla perfetta sovrapposizione fra geografia reale e geografia letteraria. Se prima, tuttavia, ci siamo soffermati sulla ricorrenza

<sup>23</sup> Poi rievocato da Esther nel capitolo finale.

<sup>24</sup> Trad. it. di Bottini 2004, 395; "My flesh winced, in cowardice, from such a death" (Plath 1966, 162).

<sup>25</sup> Ivi, 411; "Baring the pebbles and shells and all the tatty wreckage of my life" (Plath 1966, 179).

dei vocaboli *sea* e *ocean*, mette conto guardare anche alla parola *water*, di cui contiamo, in forma semplice o composta, ben 59 occorrenze, che non solo si dispongono in quelli che sono i punti nodali del romanzo, ma creano una vera e propria triangolazione lessicale (concentrandosi maggiormente nella zona testuale che va dal capitolo X al capitolo XIII)<sup>26</sup>. Se, come abbiamo affermato pagine addietro, l'*imago* del mare, al limitare della produzione poetica di Plath, andava incontro a una rarefazione, lo stesso potremmo dire per *The Bell Jar*, anche a fronte di una rete di isotopie acquatiche che, nel situarsi a monte e a valle del testo, creano un sottile gioco di rispondenze interne, come se lo spazio litoraneo dei capitoli centrali alimentasse, in un certo qual modo, un'idrofilia latente eppure ossessiva, in base a cui il mare segue una precisa evoluzione tematica: si manifesta, nella prima parte del libro, nelle sue componenti costitutive (dalle creature che lo popolano, all'acqua stessa); si fa spazio demandato al suicidio nella seconda parte; è rappreso, ormai solidificato, nelle pagine finali, dove la coltre di neve che ricopre la clinica riporta tutto a una calma marmorea, per quanto "sotto la lastra ingannevolmente candida e uniforme, la topografia era sempre la stessa"<sup>27</sup>.

Proprio perché il romanzo si apre sull'immagine del vortice ("Mi sentivo inerte e vuota [...] in mezzo a vortice, ma trainata passivamente"<sup>28</sup>), l'acqua si configura quale epitome del transeunte, e nega al soggetto la sua istanza partecipativa: "Stavo a guardare, lasciando che [la vita] mi sfuggisse tra le dita come acqua"<sup>29</sup>. Un'acqua spesso artificiale – imbrigliata in tubature o recipienti<sup>30</sup> – ma che non manca, come accade nell'episodio del bagno, di svolgere il suo ruolo purificatore, operando quella regressione cui abbiamo fatto riferimento poc'anzi, proprio perché, scrive Plath, "più rimanevo immersa nell'acqua limpida bollente, più mi sentivo purificata, [...] mi sentivo pura e innocente come una neonata"<sup>31</sup>.

Ma liquido è anche contenuto della testa e del corpo, che a loro volta si fanno contenenti (da qui il senso di vuoto che accompagna la prima parte del

<sup>26</sup> Cfr. Grafico 1.

<sup>27</sup> Trad. it. di Bottini 2004, 477; "But under the deceptively clean and level state the topography was the same", Plath 1966, 249.

<sup>28</sup> Ivi, 245; "I felt very still and very empty, [...] moving dully along in the middle of the surrounding hullabaloo" (Plath, 1966, 3).

<sup>29</sup> Ivi, 245; "sitting back and letting it run through my fingers like so much water" (Plath 1966, 3).

<sup>30</sup> "Fu là che vidi la mia prima coppa lavadita. Nell'acqua galleggiavano alcuni fiori di ciliegio e io, pensando che dovesse trattarsi di qualche infuso digestivo giapponese, me la bevvi tutta, fiori freschi compresi" (ivi, 283; "That was where I saw my first fingerbowl. The water had a few cherry blossoms floating in it, and I thought it must be some clear sort of Japanese after-dinner soup and ate every bit of it, including the crisp little blossoms" Plath 1966, 42).

<sup>31</sup> Ivi, 262; "The longer I lay there in the clear hot water the purer I felt, [...] I felt pure and sweet as a new baby" (Plath 1966, 22).

libro): “dalle fascette editoriali, argentee e piene di niente, salivano. Affiorate in superficie scoppiavano con un ‘pop’ vuoto”<sup>32</sup>. O ancora, poche pagine dopo, Plath scriverà che “Me le sentivo, le lacrime, sciaguattare dentro, pronte a traboccare come acqua in un bicchiere traballante, troppo pieno”<sup>33</sup>. Nuovamente, ricorre l’ambivalenza tra liquidi corporei e mentali, che autorizza l’ipotesi di una prossimità tra l’essere umano e l’ambiente marino, rivendicando anche la matrice acquatica del primo e il suo impeto regressivo, volendo rifarci all’esempio citato poco prima, a una condizione pisciforme. Ma il corpo come contenente traccia ulteriori parallelismi tra la prima e l’ultima zona del romanzo: nel capitolo IV, in seguito a un’intossicazione alimentare, Esther si sente “venir su anche le budella, in grandi ondate di nausea che mi sconvassavano tutta. Dopo ciascuna ondata, la nausea si affievoliva, lasciandomi molle come una foglia bagnata e tremante per tutto il corpo”<sup>34</sup>; viceversa, nel capitolo XVIII, e siamo ormai a fine del romanzo, dopo aver perso la verginità Esther fa riferimento a un “liquido caldo che mi colava tra le gambe”<sup>35</sup>, parlando poi addirittura di “torrenti di sangue”<sup>36</sup>. Il corpo, dunque, attraversato dai liquidi, come se il mare avesse aperto una breccia e fosse ormai destinato a sgorgare e manifestarsi, in quella che è l’ultima immagine acquatica di *The Bell Jar*, overosia il diluvio, l’azzeramento della conformazione territoriale per mezzo delle acque che, stavolta, mettono a freno le inquietudini dell’anima:

Pausing in my work to overlook that pristine expanse, I felt the same profound thrill it gives me to see trees and grassland waist-high under flood water – as if the usual order of the world had shifted slightly, and entered a new phase. (Plath 1966, 252)

Interrompendo il lavoro per contemplare quella distesa primigenia, fui presa dalla stessa profonda emozione che mi dà la vista degli alberi e dei prati sommersi da un metro d’acqua dopo un’inondazione: come se il consueto ordine delle cose avesse subito un lieve slittamento, fosse entrato in una nuova fase. (Trad. it. di Bottini in Plath 2004, 480)

Ha scritto Mircea Eliade che ogni forma, non appena si stacca dalle acque, cade sotto l’impero del tempo e della vita, nel senso che “riceve limiti, conosce la storia, partecipa al divenire universale, si corrompe e finisce per vuotarsi della propria sostanza, se non si rigenera con immersioni periodiche

<sup>32</sup> Ivi, 341; “Fashion blurbs, silver and full of nothing, sent up their fishy bubbles in my brain. They surfaced with a hollow pop” (Plath 1966, 104).

<sup>33</sup> Ivi, 343; “I could feel the tears brimming and sloshing in me like water in a glass that is unsteady and too full” (Plath 1966, 106).

<sup>34</sup> Ivi, 286; “I thought I was losing my guts and my dinner both. The sickness rolled through me in great waves. After each wave it would fade away and leave me limp as a wet leaf and shivering all over and then I would feel it rising up in me again” (Plath 1966, 46).

<sup>35</sup> Ivi, 470; “A warm liquid was seeping out between my legs” (Plath 1966, 241-242).

<sup>36</sup> Ivi, 473; “torrents of blood” (Plath 1966, 244).

nelle acque, se non ripete il ‘diluvio’ seguito dalla ‘cosmogonia’<sup>37</sup>. Nel suo situarsi nella zona finale del libro, l’immagine presentata opera un ritorno a un ordine primigenio, a un’entropia che, per quanto letale, si fa necessaria al sorgere di una nuova vita. Ecco perché anche le tracce di morte si cancellano, così come, nel rievocare il suicidio dell’amica Joan, si ripresenta quella dialettica tra luce e ombra, oscurità e luore, già riscontrata all’inizio:

<p>There would be a black, six-foot-deep gap hacked in the hard ground. That shadow would marry this shadow, and the peculiar, yellowish soil of our locality seal the wound in the whiteness, and yet another snowfall erase the traces of newness in Joan’s grave. (Plath 1966, 256)</p>	<p>Adesso nella crosta dura, pensai, era aperto un buco nero di due metri. Quell’ombra si sarebbe unita a questa, e il terreno giallastro avrebbe sigillato la ferita nel biancore, e la prossima nevicata avrebbe cancellato le tracce fresche della fossa di Joan. (Trad. it. di Bottini in Plath 2004, 484)</p>
--	--

E sarà nuovamente l’acqua, per quanto solidificata in neve, a farsi *medium* portatore d’oblio: un oblio dove la “luce sottomarina” è ttonia, ma oltremodo perlacea, come il biancore del corpo in “Contusion”, che vogliamo citare per intero a chiusura del nostro intervento:

<p>Color floods to the spot, dull purple. The rest of the body is all washed-out, The color of pearl.</p>	<p>Il colore affluisce nel punto, viola opaco. Il resto del corpo è slavato, colore di perla.</p>
<p>In a pit of a rock The sea sucks obsessively, One hollow the whole sea’s pivot.</p>	<p>In un pozzo di roccia Il mare succhia ossessivo, una cavità perno di tutto il mare.</p>
<p>The size of a fly, The doom mark Crawls down the wall.</p>	<p>Grande come una mosca, il segno fatale striscia giù per il muro.</p>
<p>The heart shuts, The sea slides back, The mirrors are sheeted. 4 February 1963 (Plath 2008c [1982], 271)</p>	<p>Il cuore si chiude, il mare rifluisce, gli specchi sono velati. 4 febbraio 1963 (Trad. it. di Ravano in Plath 2004, 801)</p>

<sup>37</sup> Trad. it. di Vacca 2008, 193; “elle acquiert de limites, participe au devenir universel, subit l’histoire, se corrompt et finit par se vider de sa substance, à moins de de régénérer par des immersions périodiques dans les eaux, et de répéter le déluge avec son corollaire cosmogonique” (Eliade 1959, 200).



I - X (New York)  
X - XIII (Boston)  
XIV - XX (Clinica)

23  
30  
6

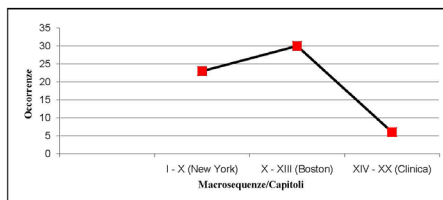


Grafico 1 – Il grafico mostra la distribuzione della parola *water*, entro quelle che sono le tre macrosequenze di *The Bell Jar* (Billi 1984, 37) e che rispondono a tre spazi geografici ben precisi: New York (capitoli I-IX), Boston (capitoli X-XIII) e la clinica psichiatrica (XIV-XX). La parola *water* ricorre 23 volte nella prima macrosequenza; 30 nella seconda; 6 in quella finale. Come si evince dal grafico, si viene a creare una vera e propria triangolazione lessicale, il cui vertice è rappresentato da quello che abbiamo definito quale “piano acquatico effettivo”, cioè i capitoli centrali che presentano, per quanto riguarda lo spazio e il paesaggio marini, un legame tangibile a un preciso referente geografico-spaziale.

### Riferimenti bibliografici

- Bassnett Susan (2005 [1987]), *Sylvia Plath. An Introduction to the Poetry*, Second Edition, New York, Palgrave Macmillan.
- Billi Mirella (1983), *Il vortice fisso. La poesia di Sylvia Plath*, Ospedaletto, Pacini.
- Eliade Mircea (1959 [1948]), *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot & Rivages. Trad. it. di Virginia Vacca (2008 [1976]), *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Knickerbocker Scott (2009), “Bodied Forth in Words: Sylvia Plath's Eco-poetics”, *College Literature* 3, 1-27, <[http://www.jstor.org/stable/20642035?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/20642035?seq=1#page_scan_tab_contents)> (11/2017).
- Korde B.S. (2009), “Landscape in Sylvia Plath's Crossing the Water and Winter Trees”, *Journal of Literature, Culture and Media Studies* 1, 26-36, <<https://goo.gl/RCl3YN>> (11/2017).
- Lindberg-Seyersted Brita (1990), “Sylvia Plath's psychic landscapes”, *English Studies* 71, 509-522, <<http://dx.doi.org/10.1080/00138389008598721>>.
- Mills Rebecca (2015), “The Elegiac Tradition and the Imagined Geography of the Sea and the Shore”, *Interdisciplinary Literary Studies* 3, 493-516.
- Mossali Mattia (2016), “L'immaginario ekfrastico nella scrittura di Sylvia Plath”, *Elephant and Castle*, 6-31, <<https://goo.gl/PEmXXM>> (11/2017).
- Pisapia Biancamaria (1974), *L'arte di Sylvia Plath*, Bulzoni, Roma.
- Plath Sylvia (1966 [1963]), *The Bell Jar*, London-Boston, Faber & Faber. Trad. it. di Adriana Bottini (2004), *La campana di vetro*, in Sylvia Plath, *I capolavori di Sylvia Plath*, con un saggio di J.C. Oates, Milano, Mondadori, 241-485.
- (2000 [1988]), *The Unabridged Journals of Sylvia Plath 1950-1962. Transcribed from the original manuscripts at Smith College*, ed. by K.V. Kukil, New York, Anchor Books. Trad. it. di Simona Fefè (1988), *Diari*, Milano, Adelphi.

- (2004), *Tutte le poesie*, a cura di Anna Ravano, con un saggio di Seamus Heaney, Milano, Mondadori.
- (2008a [1982]), *The Collected Poems*, ed. and with an introduction by Ted Hughes, New York, Harper & Row.
- (2008b [1982]), “Balloons” in Plath 2008a, 271. Trad. it di Anna Ravano, “Palloncini”, in Plath 2004, 803, 805.
- (2008c [1982]), “Contusion”, in Plath 2008a, 271. Trad. it di Anna Ravano, “Contusione”, in Plath 2004, 801.
- (2008d [1982]), “Edge” (2008 [1982]), in Plath 2008a, 272. Trad. it di Anna Ravano, “Limite”, in Plath 2004, 807.
- (2013 [1977]), *Johnny Panic and the Bible of Dreams and other prose writings*, New York, Faber & Faber. Trad. it. di Anna Ravano (2004), *Johnny Panic e la bibbia dei sogni*, in Sylvia Plath, *I capolavori di Sylvia Plath*, con un saggio di J.C. Oates, Milano, Mondadori, 489-678.
- Ragaišienė Irena (2007), “The Ecocritical and the Postmodern: Re-Visions in ‘Johnny Panic and the Bible of Dreams’ by Sylvia Plath and ‘The Quagmire Woman’ by Jolita Skablauskaitė”, *Literatūra* 49, 108-115.
- Renaud Sigrid (1997), “The Syntax of Water. Darkness and Death in Sylvia Plath’s Crossing the Water”, *Rivista Letras* 47, 95-108.
- Sexton Anne (1999 [1966]), “Imitations of Drowning”, in Ead., *The Complete Poems*, Foreword by Maxine Kumin, New York, Mariner Books, 107.
- Woolf Virginia (1992 [1931]), “The Waves”, in Ead., *Collected Novels of Virginia Woolf. Mrs. Dalloway, To the Lighthouse, The Waves*, ed. with an introduction and notes by Stella McNichol, London, MacMillan, 335-508. Trad. it. di Nadia Fusini (1995), *Le onde*, Torino, Einaudi.

STUDI E SAGGI

Miscellanea



“As all men are alike (tho’ infinitely various)  
So all Religions”  
On the Philosophical and Religious Underpinnings  
of William Blake’s Cosmogony

*Arianna Antonielli*

University of Florence (<[arianna.antonielli@unifi.it](mailto:arianna.antonielli@unifi.it)>)

*Abstract*

Moving from the Christian religion to the West occult tradition, Blake’s religious syncretism emerges from a deep symbolic and thematic plot. This article aims to analyse how this dual religious and philosophical tradition may have played on Blake’s thought and to what extent it is possible to envisage in his poetical system a transmigration of symbols both from Christian doctrine and Cabalistic tradition. Particular attention will be devoted to the analysis of the Prophetic Books, in which Blake performed a cosmogony inhabited by Oriental deities, druids, and Old Testament characters.

Keywords: *Christian doctrine, Creation, Kabbalah, Prophetic Books, William Blake*

Blake’s religious, philosophical, mythical, and esoteric syncretism is encompassed within a vast system of symbols and themes, from Christianity through the Occultist tradition. This article aims to analyse how this dual philosophical-religious tradition affected the ideas and work of William Blake<sup>1</sup>, and the extent to which it could be said that there was a symbolic transmigration from Christian doctrine and Kabbalistic tradition to Blake’s “system”<sup>2</sup>.

Studies dealing with the influence of different religious creeds on Blake’s vision and works as well as the religious contexts in which he lived and worked, with a specific focus on the Christian religion, are numerous and illuminat-

<sup>1</sup> Due to space limitations, I will focus on the prophetic works.

<sup>2</sup> To follow Blake’s conventions, I will capitalise words like “God”, “Word”, “He”, “Truth”, “Universal Man”, and so forth.

ing, from Erdman's *Blake: Prophet Against Empire* (1954), and Tannenbaum's *Biblical Tradition in Blake's Early Prophecies* (1982), through Erdman's *Blake and his Bibles* (1990) and Thompson's *Witness Against the Beast* (1993), until the more recent "Blake and Religion" (Ryan 2006) and *William Blake and the Cultures of Radical Christianity* (Rix 2007). As these volumes contribute to investigating and confirming Christian resonances in Blake's works, mostly focusing on his biblical allusions, the influence of Kabbalah remains a widely debated subject among Blake scholars. In 1920 Bernhard Fehr admitted that Blake had probably been introduced to Kabbalah by his reading the *Kabbalah Denudata* (Sulzbach 1677-1684) by Knorr von Rosenroth, which constituted in Blake's times the first and most comprehensive Latin compendium of Kabbalistic works, available in a language which was not Hebrew or Aramaic<sup>3</sup>. Almost twenty years later, in 1938, Percival admitted that Blake's background was not properly that of "Christian orthodoxy". Rather it was, in his own opinion, a religious and philosophical syncretism ranging from Orphic and Pythagorean traditions to Neo-Platonism, from the Hermetic to Kabbalah, Gnosticism and Alchemy, up to Erigena, Paracelsus, Boehme, and Swedenborg. Scholars would later claim that Kabbalistic elements in Blake's cosmogony were not to be considered a direct influence (Adams 1955), but a possible intermediation through Swedenborg (Percival 1938; Blau 1944). An interpretation that was not so distant from that advanced by Harold Bloom when he openly remarked that "the actual cabalists would have been outraged at the humanistic 'impieties' of Blake's myth" (1935, 935), admitting the possibility of an indirect and filtered influence of (incorrect) Kabbalistic paradigms on Blake. In 1969 Kathreen Raine acknowledged Blake's readings of Christian cabalists such as Agrippa<sup>4</sup>, Paracelsus<sup>5</sup> and Fludd<sup>6</sup> (Raine 1969, 13-15), but she added that Blake could nonetheless have learnt Kabbalah by talking with rabbis living in London. "[This] myth, though originating with Jewish mystics, had been adapted by Christian Kabbalists to conform with their – and, in fact, with Blake's – own brand of Christianity", that is not the brand of Pico della Mirandola, Johannes Reuchlin, Francesco Giorgi, and Henry Cornelius Agrippa in Sheila Spector's view (2001, 25). The adaptation

<sup>3</sup> The first volume of "The Kabbalah Uncovered, or, The Transcendental, Metaphysical and Theological teachings of the Jews", displays and explains "the kabbalistic symbolism based on the *Zohar*, [...] and an explanation of the *Sefirotic* Tree, likely based on the work of Israel Sarug, along with some commentary by More" (Spector 2001, 31).

<sup>4</sup> Heinrich Cornelius Agrippas, *Three Books of Occult Philosophy* (Engl. translation, London 1651).

<sup>5</sup> Blake had probably studied Paracelsus's *Three Books of Philosophy* (Engl. translation, London 1657).

<sup>6</sup> Robert Fludd, *Mosaicall Philosophy: Grounded upon the Essentiall Truth or Eternal Sapence* (Engl. translation, London 1659).

to which Spector refers is rather the Christian interpretation of Lurianic kabbalah, that may have been at the base of Blake's entanglement in Kabbalistic theories, models and symbols<sup>7</sup>.

From the Hebrew *Kabel*, קִבְּלָהּ (lit. "received"), the word Kabbalah refers to received secret arcane wisdom. Religiously drawing on Judaism, Kabbalah comprises three branches: theoretical, meditative and magical. The theoretical Kabbalah is mostly based on the teachings of the book of the *Zohar* (in Hebrew זוהר, lit. "Splendour" or "Radiance"), which are related to the spiritual reality inhabited by the *Sefirot* or emanations (from the Hebrew *Sappir* or "light of God") of the *Ein-Sof* (or *En-Soph*) or Infinite (Scholem 1974, 88). The Godhead, which created the world, manifests itself through its ten emanations<sup>8</sup>. Representing both the human faculties and the first ten qualities of God, in their divine union they form the so-called *Sefirotic Tree*, which attests both the Sefirot's relation to each other and to the deity. It is graphically represented in three columns or pillars depicting both the ten divine emanations and the twenty-two paths<sup>9</sup> for the ascent of man. Creation in the *Zohar* is described as a beam of light emanating from the deity.

The entire creation consists of only ten Sefirot. Yet, since every Sefira includes all the others, and since all of them are interconnected, every world, degree, or Sefira includes the properties of all the others, and consists of their parts. [...] In all,  $5 \times 5 \times 5 = 125$  Sefirot or steps of the ladder that separate us (the lowest) from the Creator (the highest). (Laitman 2007, 74)

Blake's cosmogony, enriched by characters whose names or representation suggest Eastern divinities, druid figures, Greek gods, and figures from the Old and New Testament, covers the biblical period that ranges from Creation to Apocalypse. The ring that starts the circle is the fall of Albion, the Eternal Man, from the heavenly state of Eden to the infernal state of Ulro, where he is trapped within a space-time confine – the so-called Circle of Destiny (Blake 1966, 267)<sup>10</sup> – that prevents him from striving for eternity.

<sup>7</sup>Named after its inventor, the Jewish rabbi Isaac Luria (1534-1572), Lurianic Kabbalah gives a description of Creation coming from Luria's own interpretation of the book of the *Zohar*, which is a commentary on the *Torah*.

<sup>8</sup>Kether, Chockmah, Binah, Chesed, Geburah, Tipheret, Netzach, Hod, Yesod, and Ma-kuth are the names of ten *Sefirot*. In her contribution to the "Blake Quarterly" Spector points out that "in the thirteenth century, kabbalists added an eleventh *Sefirah*, *Da'at* (Knowledge), which in time became the focal point of the occult versions of Kabbalah" (1983-1984, 85).

<sup>9</sup>Twenty-two are also the letters of the Hebrew alphabet.

<sup>10</sup>When Tharmas separated from Enion, his emanation, "he stoop'd his innocent head, and stretching out his holy hand in the vast deep sublime, turn'd round the circle of Destiny with tears & bitter sighs, and said: 'Return, O wanderer, when the day of Cluds is o'er'" (*The Four Zoas*, Night I, 72). After nine days, "on the tenth trembling morn, the Circle of Destiny [was] complete" (*The Four Zoas*, Night I, 87).

Far from the Christian representation of the first man or Adam, in Blake's vision Albion<sup>11</sup> represents the self-generated archetypal man who is one with God and an integral part of his deity. As Kabalistic Adam Kadmon is the one who "contains the whole of manifest creation" and "expresses the ten prime attributes of the Creator" (Scholem 1974, 21), Blake's Albion embraces Humanity as he is the one in whom everything exists.

Albion can enjoy this harmonious unity and belong to the "Eternal Great Humanity Divine" (Blake 1966, 481) only as long as the different parts forming his body are together. These members are made up of a feminine principle, Jerusalem, the personification of "freedom from strife or, as Milton would have said, his Christian Liberty" (Bloom and Trilling 1973, 72)<sup>12</sup> and his four primary or mental faculties, the four zoas ("he who lives" or "living being")<sup>13</sup> in Blake's cosmogony. Albion being the Universal Man, it follows that the four principles are in everyone ("Four Mighty Ones are in every Man; a Perfect Unity / Cannot Exist but from the Universal Brotherhood of Eden", K 264) and part of the Divine Council<sup>14</sup>, forming and supporting the Divine Chariot.

The Prophet Ezekiel, from whom Blake conspicuously draws, refers to four beings that appear on the banks of the Chebar and guide the chariot

<sup>11</sup> Blake also considered the giant Albion to be the father of the English people. In *A Vision of the Last Judgement* (1810), Blake writes that Albion is "our Ancestor, patriarch of the Atlantic Continent, whose History Preceded that of the Hebrews & in whose Sleep, or Chaos Creation began; at their head the Aged Woman is Britannica, the Wife of Albion [...]" (Blake 1966, 609). On this point, see Spenser and Milton.

<sup>12</sup> The origin of Jerusalem, in the symbolic-semantic sense that emerges from Blake's work, can doubtlessly be traced to the Holy Scriptures, especially the *Book of Revelation* (21, 1-8), in which the Prophet says he saw "the holy city, New Jerusalem, coming down from God out of Heaven, prepared as a bride adorned for her husband" (all Biblical quotations are from the 21st Century King James Version of the Holy Bible). Blake indeed represents it as the Bride of the Lamb, and, therefore, Albion before his fall (as he was one with God). Jerusalem is a symbol of vision, love, universal forgiveness, and unity.

<sup>13</sup> The term "living being" first appears in *Genesis* (2, 7-8). Biblical influence was taken for granted among Blake scholars, who considered Blake's zoas identifiable with the biblical cherubs. Cherubs often appear in the books of the *Old Testament* as celestial beings at God's service (*Psalms* 18). From the Hebrew tradition, we know the angels have anthropomorphic features, and the cherubs have wings and animal features, which may explain Blake's choice between "zoa" and "bio" as only the term "zoa" clearly refers to life in an animal sense.

<sup>14</sup> The Divine Council is made up of the "Eternals" or "Immortals", the four Zoas that constitute the body of the Eternal Great Humanity Divine. In Damon's words: "The DIVINE FAMILY, or Council of God, is the Communion of Saints, that aggregate of Christian thought, the Body of Christ, consisting of all the Elect, dead or alive. Blake, however, never called them by their conventional name. [...] at times [they] confer in the 'Council of God,' where they may argue but always act as one, as Jesus" (1988, 105).



of the Divine Spirit (*Merkabah* in Hebrew) in the first of his visions<sup>15</sup>. As observed by Harold Bloom, “The central image of Blake, from whenever he first formulated his mythology, is Ezekiel’s, the *Merkabah*, Divine Chariot or form of God in motion” and, he adds, “The Living Creatures or Four Zoas are Ezekiel’s and not initially Blake’s” (Bloom 1971, 65 and 79).

In Kabbalah, the Holy Living Creatures that bear the throne of God in heaven are named the *Chaioth ha-Qodesh*. They take part in the fullness of the Ein-Sof and “are on the highest of all the angelic orders” (Penczak 2007, 185). Their corresponding Sefira in the Tree of Life is Kether, the first one, deriving from Hebrew word meaning “Crown” and representing the undifferentiated Godhead. The four winged, living creatures are a man, a lion, an ox and an eagle: the symbolical animals of the vision of Ezekiel (the *Mercabah*).

These four creatures with animal features are also found in the *Book of Revelation*, where they are again asked to protect and hold up the throne of God<sup>16</sup>. The number four is also important in the *Book of Daniel*, in which it is written that King Nebuchadnezzar cast three men into a fiery furnace (Shadrach, Meshach and Abednego) for the offense of not worshipping the golden statue he had erected, and then he looked in and saw a fourth without any of them having been burned by the fire. The King realizes there is a divine intervention (the fourth man sent from God) to save his servants and decides to take them out of the furnace<sup>17</sup>.

Significantly, in Blake’s description of the fall, he speaks of three archetypal men, originally joined into a single man, but made up of four beings (Blake 1966, 109). He states the coexistence within the primeval being of a “Strong Man”, a “Beautiful Man” and an “Ugly Man”. Blake is probably referring to Albion<sup>18</sup>, the Eternal Man, in his unity with God and the faculties, before

<sup>15</sup> See *Ezekiel*, 1, 4-12: “And I looked, and behold, a whirlwind came out of the north [...] Also out of the midst thereof came the likeness of four living creatures. And this was their appearance: they had the likeness of a man. And every one had four faces, and every one had four wings”.

<sup>16</sup> See *Revelation*, 4, 6-8: “[...] And in the midst of the throne, and round about the throne, were four living beings full of eyes in front and behind. And the first being was like a lion, and the second being like a calf, and the third being had the face of a man, and the fourth being was like a flying eagle”.

<sup>17</sup> See *Daniel* 3, 91-92: “Then Nebuchadnezzar the king was astonished, and rose up in haste and spoke, and said unto his counselors, ‘Did not we cast three men bound into the midst of the fire?’ They answered and said unto the king, ‘True, O king.’ He answered and said, ‘Lo, I see four men loose, walking in the midst of the fire, and they have no hurt; and the form of the fourth is like the Son of God’”.

<sup>18</sup> In the *Descriptive Catalogue* (written by Blake for an unsuccessful exhibition in his brother James’s shop, from May to September 1809), he says that only these three types of humans survived the flood that sunk Atlantis: the Strong Man, a being that represents the sublime for his wisdom; the Beautiful Man, who represents the passionate being, and the Ugly Man, the symbol of the rational being (Blake 1966, 578).

his fall. This would clarify the image of three men being part of a single human being, who, in turn, is made up of four parts; the fourth part could be explained as the divine human spark. The Prophet Daniel recounts a vision that the king had in a dream of an enormous statue with a head “of fine gold, his breast and his arms of silver, his belly and his thighs of brass [...] feet and toes, part of potter’s clay and part of iron” (*Daniel*, 2, 32-33); the statue is struck by the stone from a mountain and falls into many pieces and is blown away by the wind, and the stone turns into a large mountain. Daniel tells the King that his dream represents the ages of man (the statue’s materials) and the coming of the Lord’s eternal kingdom (the stone turned into a mountain)<sup>19</sup>. According to Frye, the vision that Daniel described may have influenced Blake and led him to identify Albion with the statue, and the four different metals of which the statue is made with the four zoas<sup>20</sup>. He argues that the statue’s dismemberment represents the splitting of the Zoas from Albion’s mystical body, and, therefore, the fall, whereas the meaning of the mountain is in the union between God and Man in Eternity (see Frye 1949, 276).

While Adam in the Old Testament is described as God’s son, Albion<sup>21</sup> belongs to the “Eternal Great Humanity Divine” (Blake 1966, 481). The Perfect Unity epitomized by Blake, in which the human component and the divine one are perfectly integrated the one with the other, can be preserved only in Eden. On the contrary, with Albion’s fall, the four faculties of his own being prevail one upon the other and bring to the ruin of “the Universal Brotherhood of Eden” (Blake 1966, 264). In Blake’s system, the friction created between these beings is caused by an act of selfhood, or principle of individuation, which turns the Universal Self into an empirical, tyrannical ego. This is why the fall is, above all else, “a fall into Division”: the four zoas, namely Urthona, Urizen, Luvah and Tharmas, split from each other, discovering and

<sup>19</sup> See *Daniel*, 2, 37-44: “Thou art this head of gold. And after thee shall arise another kingdom inferior to thee, and another third kingdom of brass, which shall bear rule over all the earth. And the fourth kingdom shall be strong as iron, inasmuch as iron breaketh in pieces and subdueth all things; and as iron that breaketh all these, shall it break in pieces and bruise. And whereas thou sawest the feet and toes, part of potter’s clay and part of iron, the kingdom shall be divided; but there shall be in it the strength of the iron, inasmuch as thou sawest the iron mixed with miry clay. [...] And in the days of these kings shall the God of heaven set up a kingdom, which shall never be destroyed: and the kingdom shall not be left to other people, but it shall break in pieces and consume all these kingdoms, and it shall stand for ever.”

<sup>20</sup> Indeed, in Blake’s works we find a large collection of pairings between Zoas and those metals; for example, Urthona’s metal is iron (Blake 1966, 278), Urizen’s metal is gold (Blake 1966, 284-285), Luvah’s is silver, and Tharmas’s is cotton (see *Jerusalem*). Gold and silver also stand for sexual union, and iron and brass for the phenomenal world.

<sup>21</sup> “[...] Blake had come to believe that fallen Man is sleeping with his ‘faded head’ laid down ‘on the rock of eternity, where the eternal lion and eagle remain to devour’ (*FR* 96). In *The Four Zoas* he gave the name Albion to the hitherto nameless ‘Eternal Man’ or ‘Fallen Man’ (*FZ* i, 477, 485, etc.)” (Damon 1988, 9).

desiring themselves as individual beings and no longer as a single entity. By abandoning Albion, they also cause the splitting between the Universal Man and the Eternal Being. Albion is driven by a dark inner conflict caused by the zoas and discovers his individuality, breaking his close union with God.

Thus the fall, in its evolution into the apparent, the phenomenal, the passive, the feminine, and the rational, is permeated and controlled by the four creative principles of Albion. It is worth of note that Blake uses this image as the starting point for many of his works, first and foremost because, in the shadow of Christian tradition, he is not immune from the appeal of the divine punishment of humanity for having sinned against God. This punishment takes precisely the form of the fall from divine grace to the material world. Significantly, in the tradition based on the *Old Testament*, the chapter about Genesis is the first one, because it describes God's first act, namely that of creation. Human creation happens not on earth but in the Earthly Paradise and takes the form of the birth of Adam. By contrast, Blake considers Albion's creation into a new fragmented being and its subsequent fall to be the true origin of the history of humanity.

*Jerusalem*, Plate 43, 29

Then frownd the fallen Man, and put forth Luvah from his presence  
Saying. Go and Die the Death of Man, [...]. (Blake 1966, 294)

*The Four Zoas*, Night VII, 86

Then Los plucked the fruit & Eat & sat down in Despair  
And must have given himself to death Eternal [...]. (330)

*Jerusalem*, Plate 54, 6

But Albion fell down, a Rocky fragment from Eternity. (294)

*Jerusalem*, Plate 57, 12

But Albion fled from the Divine Vision. (689)

Whereas Adam is the man created by God, Albion is the self-generated divine humanity. As a result, since creation is already embodied in an androgynous figure, the punitive act cannot take the form of another creation, but rather the splitting of the first creation. If in the Old Testament the creation of man is an act of love by God and the resulting fall to earth is a punishment by the same God betrayed by his son, creation leads in Blake to the splitting of the original being, who had been one with God<sup>22</sup>. In other words, according to the Christian tradition, the division of the androgynous being into male and

<sup>22</sup> For more information about the Gnostic influences in Blake's thinking see Givone 1978; Solomon 1993; Sorensen 1995; Grenfell 1996.

female was not a “punitive” consequence, as it is in Blake<sup>23</sup>, but another act of divine love. As stated in the Bible, after having created Adam, God shaped Eve out of Adam’s rib. Their apparent disunion is envisioned as a prelude to their physical and spiritual union.

Punctuating the cyclic journey of man in the fallen world, the act of rebellion and pride leads firstly to the Luciferian fall of the Universal Man from Eden to Beulah and secondly to Generation and Ulro. During the first fall from Eden<sup>24</sup> to Beulah<sup>25</sup>, the principle of individuation that brings to the division of the Zoas takes a step further, causing the division between the masculine and feminine principle or *Shekhinah*, to use the kabbalah based term. Before the fall, the four Zoas contained their female counterparts, to which Blake gives the names of Ahania (symbol of physical pleasure), Vala (symbol of the phenomenal world and mother-nature), Enion (the sexual impulse) and Enitharmon (the personification of spiritual beauty that inspires Los, the Prophet)<sup>26</sup>.

When they are separated from each other, the masculine element, or zoa, represents unfulfilled egoistic desire, and it becomes a spectral entity standing for the principle of individuation, which continuously feeds the frustrated desire to reunite with its feminine principle, which, in turn, represents jealousy and the desire to control its counterpart. In the Lurianic Kabbalah, the *Kellipot* are the “husks” or “shells” confining the beams of divine light that were exiled from God as a result of the Breaking of the Vessels<sup>27</sup>. They are evil

<sup>23</sup> Blake may also have drawn on Ovid and the Symposium of Plato for the androgynous figure.

<sup>24</sup> In Blake, Eden is the place, or rather the highest state in which Man lives, in perfect communion with God and his feminine principle, making the Human Form Divine, the Cosmic Man. In this condition all dualism is reconciled.

<sup>25</sup> Beulah is a state between innocence and experience, the spiritual and material life, where the soul rests and rejoices. In Hebrew, the word Beulah means “married” and is one of the names of Jerusalem once reunited with God. In Bunyan’s *Pilgrim’s Progress*, Beulah is like an earthly paradise where pilgrims rest before crossing the river of death and bringing together back with God. In Blake, this state is both a place of rest and peace, and a place of dangerous fascination. Humans can indeed be caught up by the blind entrancement that this place has on them and want to stay there instead of ascending to Eden (see *Milton*, K 518): “There is from Great Eternity a mild & pleasant rest Nam’d Beulah, a soft Moony Universe, feminine, lovely Pure, mild Gentle, given by Mercy to those who sleep, Eternally created by the Lamb of God around, On all sides, within & without the Universal Man” (Blake 1966, 266).

<sup>26</sup> In the world of Generation, Enitharmon is not only Los’s wife and lover, she is also Eve, as the mother of Orc and of all humanity: “And she bore an enormous race” (Blake 1966, 234). Los is the artist, the prophetic spirit that helps Man approaching the Divine Vision, limiting human *contraction* with the material reality beyond which he cannot fall but only rise again; and Enitharmon is the artist’s inspiring muse. In *Europe* and *America*, Enitharmon also embodies the Female Will, in its will for sexual repression and domination of her male counterpart.

<sup>27</sup> Laitman 2007, 327: “The thing is that the breaking of the vessels and Adam’s sin constitute the same breaking, disappearance of the screen (anti-egoistic willpower or intention

entities. But, whether Adam is immune by *Kelippah's* hideous actions, Albion turns into the victim of the spectre. Spectre and Emanation are non-beings, remote, partial semblances of the Eternal Great Humanity Divine, shadows of their nature and original existence: "The Feminine separates from the Masculine & both from Man, [...] In howling torment, to build stone walls of separation, [...]" (Blake 1966, 736).

"The walls of separation" are found below Beulah in the material universes of Generation and Ulro. In the state of Generation, sexual impulses arise and urge human beings to reconcile with each other and evoke their original unity. The state of Ulro is the phenomenal hell in which living beings burn in the flames of the phenomenal world, far from any imaginative, spiritual life; it is a sterile, desert land, marked only by emptiness and non-existence in which humanity is paralyzed, and lives a totally passive life<sup>28</sup>. In these realms, man suffers all forms of pain to redeem his errors and start on a path of salvation achieved through love ("The worship of God is: Honouring his gifts in other men, each according to his genius, and loving the greatest men best [...]", K 158) and the Revelation. "[...] Contracting our infinite senses", says Los to Albion in *Jerusalem*, "We behold multitude, or expanding, we behold as one [...]" (Blake 1966, 221).

Cabalistic cosmogony conceives of four worlds as well. The nearest to divine perfection and, therefore, directly controlled by God, is Azilut, inhabited by the ten Sefirot; Beriah, the second one, is "the location of the Divine Presence in the created cosmos", which control creation; Yezirah, is "the World of (Archetypal) Formation" which is "occupied by super-natural creatures"; and, last, Asiyyah, governed by the Planetary Powers (Spector 2001, 21). The names of the four realms can be found in *Isaiah* 43, 7, "Every one that is called by My name and for My glory (Atzilut 'Emanation/Close'), I have created (Beriah 'Creation'), I have formed (Yetzirah 'Formation'), even I have made (Asiyah 'Action')".

to act for the Creator's sake). The difference is that the breaking of the vessels signifies the breaking of the screen in the Partzuf [degree of concealment from the Creator down to the material world] called "world," while Adam's sin is the breaking, disappearance of the screen in the Partzuf called "soul." The difference between these two Partzufim is that the Partzuf called "world" is external with regard to the inner Partzuf called "soul." The soul exists within the world and is sustained by it.

<sup>28</sup> Blake's space-time confine, circumscribing all human freedom, brings to mind Plato's myth of the cave, which may have influenced Blake's representation of Ulro. The cave symbolizes the material reality and, above all, the physical body that cloaks and imprisons the human soul. In Blake's imagery, it seems that this cave takes the guise of an eggshell, the Mundane Shell, which encloses the material world and separates it from the eternal reality, preventing humans from seeing it. Also in Blake, this symbol corresponds to the veil that Vala weaves to envelop the world.

Blake's worlds are also characterized by two opposing movements: one of expansion and one of contraction. While Urlo originates from the contraction of the infinite in the finite, Eden is given by an act of expansion that allows unity. According to van Lieshout, "contraction and expansion are the two extremes of Blake's perception that display Eternity respectively as multitudes of men and One Man" (1994, 109). Likewise, he argues, "The human identity of Eternity is revealed in the harmonious interaction between the perceptual contraction into multitudes of men and expansion into One Man" (109).

*Jerusalem, Plate 42*

There is a limit of Opakeness, and a limit of Contraction;  
 In every Individual Man, and the limit of Opakeness,  
 Is named Satan: and the limit of Contraction is named Adam.  
 But when Man sleeps in Beulah, the Saviour in mercy takes  
 Contractions Limit, and of the Limit he forms Woman: That  
 Himself may in process of time be born Man to redeem  
 But there is no Limit of Expansion! there is no Limit of Translucence.  
 In the bosom of Man for ever from eternity to eternity

In Lurianic Kabbalah, Isaac Luria explained the act of creation with the doctrine of the *tzimtzum* or *tsimtsum* (from the Hebrew *תְּצַמְצִים*), meaning "contraction", "constriction" and "condensation". God's infinite light was all that existed before creation. Afterwards, God created a *Khalal/Khalal Hapanui* (*תְּיוֹנֵפָה לְלֵחָה*) or empty space, by contracting and concealing his *Ein-Sof* light and allowing new creative light to shine. In the empty space, spiritual and physical Worlds, as well as free will can coexist. Spiritual realms and the physical world hide the infinite spiritual light of creation to different degrees. In Koren's words: "Prior to *Tzimtzum* the Godhead was a perfect and infinite unity, and its contraction-withdrawal into the transcendent allowed for the creation of space (*halal hapanuy*, "the empty space") in the center, in which the universe was thereafter created" (2010, 281).

Reintegration to the Almighty is expressed through the term *tikkun*, which implies Adam's healing and his coming back to Eden. In *America* (1793)<sup>29</sup>, the events end with the destruction of the phenomenal world, marked by the Apocalypse, and Man's reunion with God. This reconciliation was made possible by Orc's sacrifice; just like Christ in the New Testament, Orc kills death, the material world, sacrificing himself. His sacrifice entails the abandonment

<sup>29</sup> In *America*, Blake epitomizes his ideal of rebellion against every kind of oppression; in his eyes, the American Revolution is a fight for freedom. Moreover, America's geographical coordinates, to the west on the globe, in Blake's imagery, are identified with the human body, and thus with Tharmas, the Zoa of physicality located to the west. In terms of time, Blake associates the revolt of the thirteen American colonies with the start of the Golden Age (from

of his bodily robes, which are burned in purifying fire to be reborn as spiritual robes (see Plate 12 in *America*). Ulro's destruction is essential because it lets us keep a perspective of the interconnection between the arrival of Orc on earth and the first and last apparition (according to Blake) of Jesus, also on earth. Accepting that the sacrifice made by the zoa is essential to achieve a new unity with the divine (as he also destroys his own sins by abandoning his material guise), means accepting Christ's sinning humanity: Christ redeems himself and us by dying. Moreover, this image seems to allude as well to the first account of Daniel, so we can identify the three men thrown into the fire with the "material" figure of Orc-Jesus, and the fourth man born of them with the "spiritual" other of Luvah-Jesus. In other words, Blake's vision emerging from this first prophecy is twofold, just as the semantic and symbolic role of the fall is twofold. In the prophecies of *Milton* (1804-1808) and in *Jerusalem* (1804-1820), as well, the respective protagonists, Milton and Albion, must pass through the "furnace of affliction". Additionally, fire seems to have a twofold symbolic/semantic meaning, because it is the element used by Urizen (who is indeed the god of fire<sup>30</sup>) to forge the world, and the purifying element whose flames destroy the world itself. As the final tool given to man by God's mercy to attain salvation and then rebirth, it is ultimately the paradigmatic symbol of suffering as a prelude to eternal bliss. The passage through fire includes the descending movement down to Earth, in which Man moves through the phenomenal fire with which Urizen shapes the material globe, and the ascending movement to Eden where fire is now Christ the Redeemer feeling both joy and suffering ("[...] the Eternal Human / That walks about among the stones of fire in bliss & woe", K 680). Thus, the Urizenic creation represents both the extreme consequence of Man's rebellion against God, and an act of grace by God, who prevents Man from falling into the earthly abyss ("Thus were the stars of Heaven created like a golden chain / To bind the Body of Man to heaven from falling into the Abyss", K 287).

The free, merciful love of Jesus emerging in Blake's works as the semantic core of the doctrine of forgiveness and thus the cause of Christ's apocalyptic arrival on Earth, destroys the states of Generation and Ulro and reintegrates

a Platonic perspective, America was born from the ruins of Atlantis), resulting from the fall. From a space-time perspective, the rebellion of the American States, leading to a new physical birth of Atlantis, represents the struggle and victory of "good" against "evil", against the tyranny of a cruel, distant Father-God: the English state, rationalism, the Christian Church, or Urizen. Blake constructs his literary works by looking at history and all revolutionary movements that seem to propel the cycle of history forward. The struggle for independence of the thirteen American colonies, the French Revolution and the Industrial Revolution, to name only a few major events, are the subjects of his prophetic works.

<sup>30</sup> In Gnostic tradition, the demiurge is made of fire and air.



all the children of Albion<sup>31</sup>, finally resolving the conflict between truth and error, good and evil, and therefore every dualism originating from it (“Error is created. Truth is Eternal. Error, or Creation, will be Burned up, & then, & not till then, Truth or Eternity will appear”, K 617).

The semantic reversal of the two symbolic poles – good and evil – is essential to understanding Blake’s religious thinking. It is not actually “good” or the “goodness” taught by Christ that Blake denies; but the good identified with the God of the *Old Testament* and the Word that He dictated and is professed by the Church. By contrast, “evil” takes on the meaning of active, revolutionary, creative energy:

This Angel, who is now become a Devil, is my particular friend; we often read the Bible together in its infernal or diabolical sense, which the world shall have if they behave well.

I have also The Bible of Hell, which the world shall have whether they will or no. (Blake 1966, 158)

In *America*, the reversal is quite explicit through the figure of Orc<sup>32</sup> the fourteenth Zoa chained by his father afraid of his power. He represents the state of rebellion, the icon of the apocalyptic Christ (“Thou art the image of God”, K 196) who came down into the material world “to give [...] life in regions of dark death” (*ibidem*). The character of Orc, skilfully explained in the “Shadowy Daughter of Urthona” (Blake 1966, 195), through an imaginative dual representation, tends to highlight that he represents a forgiving God rather than the Old Testament God, the demiurge (l. 9, “And thou art fall’n to give me life in regions of dark death”).

True to what we could call “the principle of reversal” of every commonly accepted religious value (from which all other values depend in Blake’s eyes), seemingly defining much of his thinking, Orc is not the force of evil. Blake’s identification of Christ with the infernal Orc allows for an assimilation of demonic power (creative and revolutionary) with the principle of

<sup>31</sup> Blake’s vision of a “Good and merciful God” likely comes from a Gnostic mythology. We find the first dualistic opposition between “God of the world” and “Good God” in Marcion.

<sup>32</sup> The four Zoas, in the vegetative world, represent the extreme consequences of their faculties. Orc is the temporal form of Luvah; he represents the revolutionary hero who fights against Urizenic infringements; Luvah’s sensual energy manifests itself in Orc as a spirit of transgression and rebellion, creating a single Dionysian figure (Dionysus is the image of the poet *par excellence*, who draws his creative energy from the sexual and vital power), and whose task is to reawaken the Eternal Man through his revolutionary song; and Urthona, or the Zoa of the subconscious, takes the name Los in the phenomenal world, symbol of the poetic imagination and “Poetic Genius” itself. The figure of Orc suggests the Greek Prometheus who Zeus tied to the mountain and was rebellious against the deity.



“good”<sup>33</sup>. Before the fall, Orc was named Luvah, which in Blake’s cosmogony is the main manifestation of Jesus. Finally, Orc awakens Albion from his dream of death<sup>34</sup>, loosening the chains that hold him prisoner: “The grave is burst, the spices shed, the linen wrapped up; “The bones of death, the covering clay, the sinews shrunk & dry’d ‘Reviving shake, [...]” (Blake 1966, 198). With this image of Orc turning over the stone of the grave, Blake represents both Christ, who rose from the dead and gave humanity Eternal Life, and his vision of the victory of Imagination against Reason, in purely Christological terms.

Poetic Imagination, or “Poetic Genius”, is “the first principle and all the other merely derivative” (Blake 1966, 153), since, as in Kabbalah the Ein-Sof emanates its light or *shefah* through art, which is the receptacle of divine energy (or *malhut*), Blake conceives art as a monument *sub specie aeternitatis*, the very means of connection and communication between God and the eternal man, leading towards the palingenesis of Christ’s realm. In *Fearful Symmetry* (1947), Frye read Blake’s concept of Imagination as a reality in which “[e]verything worth doing and done well is an art” (89-90). Art is a form of religious ministry, since it is the communication of Vision through Imagination or Christ or the Poetic Genius. By means of the poetic imagination, human beings can enter the Infinite. Thus, the true meaning of reality has to be sought only in the inner nature of man, whereas its phenomenal reality is the outward shape of the soul. Admitting that “As all men are alike (tho’ infinitely various) So all Religions & as all similars have one source”, Blake consequently acknowledged that “The true Man is the source, he being the Poetic Genius”. Further, “The Jewish and Christian Testaments are an original derivation from the Poetic Genius”, as from the different ways in which the Poetic Genius is perceived by human beings so the different religions originate (*All Religions are One*, 1788, Blake 1966, 98). In other words, the source comes through the one and true Man, or Poetic Genius, “who is the eternal all-protecting Divine Humanity”:

<sup>33</sup>The word “good” is in Blake a synonym of stasis, passivity, and petulance. Looking at the figure of Urizen, he appears to be a highly static character who observes the other Zoas from above while they physically follow his instructions by building the “Veil of Vala”; it is a passive figure as he awaits Luvah’s usurping act (seizing the sun) to carry on his phenomenal dream; and he certainly shows his petulant character when he says he is God. The dynamism that he conveys is theoretical, closely tied to a word that his attitude constantly contradicts. Like Urizen, the Angel of Albion is also an obstructed figure, paralyzed before the Tree of Life, passively waiting the warrior Orc to whom he shows all of his insolence. Significantly, Orc is his rival, his opposite: In *Lavater’s Aphorisms*, Blake also maintains that “Active Evil is better than Passive Good”.

<sup>34</sup>Albion’s sleeping on the rock indeed becomes the symbol of Man paralyzed in a vegetative state. Albion’s reawakening, which happens because he overcomes imaginative stasis and recovers his spiritual dimension, significantly, corresponds to the beginning of the Apocalypse, the basis of the return of the archetypal man to the eternal reality of the Father.

'I am inspired! I know it is truth! for I sing  
 According to the inspiration of the Poetic Genius  
 Who is the eternal all-protecting Divine Humanity,  
 To whom be Glory & Power & Dominion evermore'.  
 (Milton, Blake 1966, 495)

### References

- Adams Hazard (1955), *Blake and Yeats: The Contrary Vision*, Ithaca, Cornell UP.
- Agrippas H.C. (1651), *Three Books of Occult Philosophy*, London, printed by R.W. for Gregory Moule.
- Blake William (1966), *The Complete Writings of William Blake*, ed. by Geoffrey Keynes, Oxford, Oxford UP.
- Blau J.L. (1944), *The Christian Interpretation of the Cabala in the Renaissance*, New York, Columbia UP.
- Bloom Harold (1935), "Commentary", in William Blake, *The Complete Poetry and Prose of William Blake*, ed. by D.V. Erdmann, Berkeley-Los Angeles, University of California Press.
- Bloom Harold, Trilling Lionel (1973), *The Oxford Anthology of English Literature*, vol. II, New York, Oxford UP.
- Damon S.F. (1988), *A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake*, revised edition, Hannover-London, University Press of New England Yale UP.
- Dorfman Deborah (1969), *Blake in the Nineteenth Century: His Reputation as a Poet from Gilchrist to Yeats*, New Haven-London, Yale UP.
- Eaves Morris (1982), *William Blake's Theory of Art*, Princeton, Princeton UP.
- Erdman D.V. (1977 [1954]), *Blake: Prophet Against Empire: A Poet's Interpretation of the History of His Own Times*, Princeton, Princeton UP.
- , ed. (1990), *Blake and his Bibles*, West Cornwall, Locust Hill.
- Fehr Bernhard (1920), "William Blake und die Kabbala", *English Studies*, 54, 139-149.
- Fludd Robert (1659), *Mosaicall Philosophy: Grounded upon the Essentiall Truth or Eternal Sapence*, London, Humphrey Moseley.
- Frye Northrop (1947), *Fearful Symmetry: A Study of William Blake*, Princeton, Princeton UP.
- Grenfell Michael (1996), "Blake and Gnosis", *The Journal of the Blake Society of St. James*, 2, 19-29.
- Koren Israel (2010), *The Mystery of the Earth: Mysticism and Hasidism in the Thought of Martin Buber*, Boston, Brill.
- Laitman Michael, ed. (2007), *The Zohar: Annotations to the Ashlag Commentary*, Toronto, Kabbalah Publishers.
- van Lieshout Jules (1994), *Within and Without Eternity: The Dynamics of Interaction in William Blake's*, Amsterdam-Rodopi, Atlanta.
- MacGregor Mathers S.L. (1887), *The Kabbalah Unveiled*, London, George Redway.
- Paracelsus (1657), *Three Books of Philosophy*, London, printed by M.S. for L. Lloyd. at the Castle in Cornhill.
- Penczak Christopher (2007), *Ascension Magick: Ritual, Myth & Healing for the New Aeon*, Woodbury, Llewellyn Publications.

- Percival Milton (1938), *William Blake's Circle of Destiny*, New York, Columbia UP.
- Rix Robert (2007), *William Blake and the Cultures of Radical Christianity*, Aldershot, Ashgate.
- von Rosenroth C.K. (1677; 1684), *Kabbala Denudata, sive Doctrina Hebræorum Transcendentalis et Metaphysica Atque Theologia*, vol. I., Sulzbach, Lewiston; vol. II, Frankfurt am Main, Mellen.
- Ryan Robert (2006), *Blake and Religion*, in Morris Eaves (ed.), *The Cambridge Companion to William Blake*, Cambridge, Cambridge UP, 150-168.
- Scholem Gershom (1974), *Kabbalah*, Quadrangle, The New York Times Book.
- (2006), *Alchemy and Kabbalah*, Dallas, Spring Publications.
- Solomon Andrew (1993), *Blake's Job: A message for our time*, London, Palambron Press.
- Sorensen P.J. (1995), *William Blake's Recreation of Gnostic Myth: Resolving the Apparent Incongruities*, Salzburg, Salzburg University Studies.
- Spectors Sheila (1983-1984), "Kabbalistic Sources—Blake's and His Critics' ", *Blake. An Illustrated Quarterly*, 17, 13, 84-101.
- (2001), *Wonders Divine: The Deevlopment of Blake's Kabbalistic Myth*, Lewisburg, Bucknell UP; London, Associated University Presses.
- Tannenbaum Leslie (1982), *Biblical Tradition in Blake's Early Prophecies*, Princeton, Princeton UP.
- Thompson E.P. (1993), *Witness Against the Beast*, Cambridge, Cambridge UP.



*Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien*  
L'immagine di Firenze, tra utopia e reale,  
degli intellettuali e artisti tedeschi *fin de siècle*<sup>1</sup>

Benedetta Bronzini

Università degli Studi di Firenze (<[benedetta.bronzini@unifi.it](mailto:benedetta.bronzini@unifi.it)>)

*Abstract*

The aim of this article is to analyse the multifaceted identity of the city of Florence at the beginning of the Twentieth Century, under the perspective of the German artists and intellectuals, who chose the “reachable Arcadia” of the Renaissance as their home. The Florentine diaries of Aby Warburg, who is the protagonist of *Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien*, written by the Swiss historian Bernd Roeck (2001), guide us through the analysis.

Keywords: *Aby Warburg, Arcadia, fin de siècle, Firenze, Renaissancismus*

*1. Premessa*

Il presente lavoro si propone di analizzare il culto nei confronti della città di Firenze in ambito germanistico a cavallo tra il XIX e il XX secolo, utilizzando come punto di riferimento il volume dello storico svizzero Bernd Roeck, *Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien* (2001), ancora inedito in lingua italiana. *Fil rouge* della narrazione all'interno del suddetto volume è il soggiorno fiorentino dello storico dell'arte “amburghese di cuore, ebreo di sangue, d'anima fiorentino” (Bing 1960, 113) Aby Warburg, tra i più significativi e controversi esponenti della colonia di artisti e intellettuali internazionali che, a partire dalla seconda metà del XIX secolo, scelsero Firenze come meta di ricerca e patria di elezione.

<sup>1</sup>“Firenze 1900. La ricerca dell'Arcadia”. Il titolo del presente saggio è tratto dall'omonimo volume di Bernd Roeck (2001), ancora inedito in lingua italiana e in corso di traduzione da parte dell'autrice del presente articolo. Dove non espressamente segnalato, tutte le traduzioni sono da ritenersi mie.

L'intento di Roeck è però tutt'altro che biografico. Come stiamo per affrontare, infatti, il volume indaga in modo approfondito sulle molteplici sfaccettature che compongono l'immagine della Firenze di *fin de siècle*, mettendo in evidenza le contraddizioni di una realtà rivolta verso un passato utopico e idealizzato e simultaneamente proiettata nella modernità e nello *Zeitgeist* del XX secolo, analizzando la conseguente metamorfosi che ha coinvolto sia la città sia i suoi abitanti e i suoi ospiti internazionali.

Per analizzare tale metamorfosi appare innanzitutto necessario avvicinarsi alla Firenze di *fin de siècle* dal punto di vista storico, per poi dedicarsi ai protagonisti della colonia tedesca a Firenze, e in primo luogo alla prospettiva di osservazione di Aby Warburg, ben lontano dall'entusiasmo romantico nei confronti dell'arte del passato, e invece studioso e protagonista del dialogo artistico e culturale italo-tedesco.

In conclusione al presente lavoro, centrale sarà invece la figura di colui che può essere definito uno dei principali punti di riferimento per la colonia tedesca nella Firenze di *fin de siècle*, ovvero il pittore svizzero Arnold Böcklin, la cui morte, nel gennaio del 1901, costituisce un vero e proprio spartiacque tra passato e presente, nonché tra utopia di un'Arcadia cristallizzata nell'Umanesimo e realtà.

## 2. Florentiner Moderne. *Metamorfosi del capoluogo toscano dalla seconda metà del XIX secolo*

Alle soglie del XX secolo la città di Firenze è caratterizzata da una doppia identità in cui passato e presente, utopia e realtà, convivono parallelamente. Se, infatti, il capoluogo toscano è da poco stato riscoperto come Arcadia rinascimentale rivolta al passato, allo stesso tempo, sta sviluppando le caratteristiche di una vera propria fucina del primo Novecento, cosmopolita e attiva culturalmente, con ben undici teatri, salotti e centri culturali, che in pochi anni avrebbe assistito al fiorire di riviste come *La Voce*, *Il Leonardo* e *Il Marzocco*, fino a divenire uno dei principali centri del Futurismo in Italia.

Se nel corso del XIX secolo la patria di Dante e Boccaccio era stata eletta come punto di riferimento dell'identità linguistica nazionale, l'esperienza di capitale del Regno d'Italia, dal 1865 al 1871, ha inciso ancora più profondamente sul volto della città. Come è ben evidenziato nelle cronache dell'epoca del giornalista Ugo Pesci (1988 [1904]), i profondi cambiamenti legati al nuovo ruolo politico della città si riscontrarono sia dal punto di vista urbanistico, con il progetto di risanamento di Ugo Poggi, che dal punto di vista sociale, attraendo artisti, intellettuali, politici e diplomatici italiani e internazionali, e accelerando così sia il processo di modernizzazione sia quello di europeizzazione, che il processo di recupero di riabilitazione del passato storico e artistico della sede del Granducato di Toscana da poco dismesso.

Questo particolare momento storico, culturale e artistico del capoluogo toscano, osservato dalla prospettiva della colonia di artisti e intellettuali tedeschi presenti in città, senza tuttavia escludere dalla propria analisi figure come Bernard Berenson, Walter Pater e Frederick Stibbert, è al centro del

volume *Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien* dello storico svizzero Bernd Roeck che appare come unica monografia esaustiva riguardo ai molteplici e controversi aspetti che hanno caratterizzato la Firenze di *fin de siècle*.

Il titolo proposto da Roeck è già di per sé un elemento non privo di contraddizioni. La Firenze di *fin de siècle* è infatti allo stesso tempo caratterizzata da un'ulteriore dicotomia che riguarda i propri abitanti, suddivisi tra i fiorentini e i cosiddetti "inglesi", ovvero la comunità di artisti, intellettuali e diplomatici internazionali; basti pensare allo storico autore della *Geschichte von Florenz* Robert Davidsohn (1896), a John Temple Leader, o al Salotto di Lady Paget, moglie di Sir Augustus Paget, Ministro d'Inghilterra nella capitale del Regno d'Italia, che, attraverso la propria permanenza sul territorio, contribuiscono a plasmarne l'immagine e l'identità stessa, come testimoniano le numerose istituzioni culturali straniere tutt'oggi esistenti, nonché i numerosi interventi architettonici e paesaggistici che hanno contribuito a mantenere vivo l'ideale di Arcadia rinascimentale.

L'autore, che apre la narrazione nella notte di San Silvestro del 1899, colloca la ricerca dell'Arcadia fiorentina in quello che di fatto è il momento di passaggio tra passato e presente, utilizzando gli esponenti della "colonia tedesca" di *fin de siècle* come testimoni del progressivo declino dei valori illuministici e dello stesso entusiasmo religioso ed estatico con cui ci si approcciava all'arte del passato in epoca romantica:

Dieses Buch berichtet von Menschen, die ihre Gegenwart bewältigen, indem sie ihr zu erinnern versuchen. Die Florenz-Reisenden des ausgehenden 19. Jahrhunderts sind *travellers* auf dem Weg in ein fernes anderes Land. Sein Bild tragen sich schon in sich, noch bevor der Eisenbahn Hamburg, Berlin, London oder Paris verlassen hat oder der Ozeanliner von New York ablegt. Sie wollen, wie viele Italien-Reisende vor ihnen und später, nach Arkadien. "Arkadien" – das ist nicht nur ein gebirgiges Hochland auf der Halbinsel Peloponnes, sondern zugleich Chiffre für einen Paradiesgarten, der älter ist als der Mond. Hermes und Pan sind hier geboren, Hirten und Schäfer leben darin in friedlicher Unschuld und im Einklang mit der Natur. Es ist ein Mythischer Ort jenseits der Geschichte, den die Fremden "mit der Seele" suchen. Sie meinen eine Idee von ihm in den Hügeln der Toskana, in den Winkeln der florentinischen Gassen zu finden. (Roeck 2001, 7)

Questo libro racconta di uomini che si scontrano con il proprio presente nel tentativo di ricordarlo. Coloro che si recano a Firenze nel tardo XIX secolo sono *travellers* in viaggio verso un paese altro e lontano. L'immagine della meta la portano già dentro di sé, ancor prima che il treno abbia lasciato Amburgo, Berlino, Londra o Parigi, o che il transatlantico salpi da New York. Ciò che vogliono raggiungere, come molti viaggiatori in Italia prima e dopo di loro, è l'Arcadia. "Arcadia" non è soltanto il nome di una regione montuosa della penisola del Peloponneso, ma anche il simbolo di un paradiso terrestre, più antico della luna. Qui sono nati Hermes e Pan, pastori vi abitano nella pace dell'innocenza e in armonia con la natura. È un luogo mitologico al di là della storia che gli stranieri cercano "con l'anima". Sono convinti di trovarne un'idea nelle colline della Toscana, nelle pieghe dei vicoli fiorentini.

scrive Roeck nella prefazione al volume. In realtà questa dichiarazione di intenti verrà rispettata unicamente in parte, ed è proprio questa la ragione per cui la sua analisi assume una valenza ben più scientifica, e rappresenta un'importante innovazione di prospettiva rispetto alla lunga tradizione di testi dedicati al capoluogo toscano, e all'Italia arcadica *tout court*, di cui, già nel 1836, Carlo Cattaneo forniva una chiara impressione:

I tanti libri che gli stranieri scrissero sull'Italia potrebbero ridursi facilmente ad un solo e meschinetto *motivo* distemperato in interminabili variazioni le quali [...] finiscono pur sempre a lasciar nella mente una sola e medesima impressione: quella di una *regione ideale* in cui gli abitanti non si sarebbero mai accorti di vivere. (Cattaneo 1948, 466-467)

### 3. Un'indagine nel segno di Aby Warburg

Il saggio che Maria Fancelli dedica al volume dello storico svizzero, “Florenz 1900’: ipotesi e prospettive di ricerca” (in Mocali, Vitale 2005, 29-43), propone come cifra di tale contraddizione, nonché come principale prospettiva di ricerca innovativa offerta dal volume di Roeck, la scelta di utilizzare come filo conduttore della narrazione una figura centrale quanto sottovalutata e poco approfondita all'interno del panorama degli abitanti stranieri del capoluogo toscano, ovvero lo storico dell'arte amburghese Aby Warburg, già argomento di studio da parte dello storico svizzero, che nel 1997 aveva pubblicato una biografia della sua gioventù (Roeck 1997b).

Aby Warburg, la cui presenza a Firenze tra il 1897 e il 1904 con la moglie Mary Hertz scandisce la narrazione all'interno di *Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien*, è in primo luogo portavoce di una tipologia complessa di viaggiatore in Italia, appartenendo in un certo qual modo agli *Enthusiasten* in fuga dalla realtà di *fin de siècle*, e allo stesso tempo individuando nella città di Firenze non solo un paradiso estetico in cui si ergono gli altari della bellezza, ma un “oggetto di analisi storica *par excellence*” (“Gegenstand historischer Analyse *par excellence*”, Roeck 2001, 14) sostenendo che Firenze risponde a tutte le domande che pone la storia della civiltà (Warburg 1996 [1932], 114).

Il fondatore della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg (oggi Aby Warburg Library di Londra), ha infatti un approccio scientifico nei confronti del Rinascimento e della classicità, che rappresentano per lui un inesauribile *thesaurus* di archetipi in continua evoluzione e ridefinizione, chiaramente in debito con la teoria evolucionistica di Darwin che, come sottolinea Monica Centanni (2002, x), si trasformano nella lotta per la sopravvivenza, affidando i propri segni alla continua reinvenzione formale e tematica. È l'indagine sul profondo legame tra arte, antropologia e sociologia alla base dello studio iconologico delle mille immagini oggetto dell'opera monumentale iniziata dallo



storico dell'arte amburghese nel 1924 e rimasta incompleta alla sua morte, ovvero l'atlante iconografico *Mnemosyne* (Warburg 2000), nonché della sua definizione di *Pathosformel* (Warburg 1906) e del saggio da lui dedicato a Botticelli (Warburg 2002), che pongono le fondamenta di un nuovo approccio non solo culturale e sociologico, ma anche filologico e archivistico, come dimostra la biblioteca warburgiana, nei confronti dello studio della storia dell'arte. Per Warburg, lo studio del Rinascimento non si limita all'ambito storico-artistico, ma va ad indagare sulla trasformazione dell'intero stile di vita che coinvolse Firenze tra il 1450 e il 1490 (Bing 1960, 106).

È proprio all'interno di *Mnemosyne* che vediamo infatti come lo studio iconologico dell'arte rinascimentale italiana implica non solo la reinterpretazione di artisti come Sandro Botticelli e Piero della Francesca, da poco riscoperti da Burckhardt (1978 [1860]) sotto una nuova luce, ma anche un dialogo tra pittura fiamminga e pittura rinascimentale, dunque tra Nord e Sud Europa, posto di per sé al centro della Firenze di Lorenzo il Magnifico, basti pensare alla fortuna del *Trittico Portinari* di Hugo Van der Goes (1477-1478), celebrato da Vasari (1966 [1568], 1140), nonché oggetto di scalpore e studio approfondito da parte delle scuole pittoriche fiorentine dell'epoca, tanto da essere scortato in corteo fino alla sua collocazione nella chiesa di Sant'Egidio una volta giunto a Firenze, il 28 maggio del 1483.

È già nella prefazione al proprio atlante iconografico, in cui le opere di Memling, Van der Weyden e Van Eyck si giustappongono ai maestri del Rinascimento, che Warburg si rende infatti protagonista del secondo aspetto centrale per l'analisi da noi proposta, ovvero del dialogo culturale italo-tedesco, che ha rappresentato una costante della vita dello storico dell'arte amburghese già a partire dal 1888, anno del suo primo viaggio in Italia.

Come sottolinea la principale collaboratrice di Warburg, Gertrud Bing, in occasione del trentennale della morte dello storico dell'arte, l'indagine sulle origini e le ragioni culturali del dialogo tra Nord e Sud Europa ha caratterizzato l'intero soggiorno fiorentino dei coniugi Warburg (Bing 1960, 107-110), oltre a rappresentare uno dei principali ambiti di ricerca dello storico dell'arte amburghese *tout court*.

Fornendo le motivazioni che lo hanno portato a concentrare i propri studi in un primo momento sull'opera di Domenico Ghirlandaio e Piero della Francesca, e dunque sul rapporto tra pittura fiamminga e pittura fiorentina, oggetto dei due saggi "Flandrische und florentinische Kunst im Kreise des Lorenzo Medici um 1480" (1901) e "Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert" (1905), per poi approfondire il legame tra Albrecht Dürer e l'antichità italiana, tema del celebre saggio del 1905 in cui compare per la prima volta la definizione warburgiana di *Pathosformel*, ovvero "Dürer und die italienische Antike" (1905), Warburg afferma di avere un unico problema, nel suo pencolare tra Italia e Germania incerto sul

luogo in cui stabilirsi, ovvero lo scambio culturale tra Nord e Sud, risolvibile unicamente a patto di “poter consultare liberamente quelle pubblicazioni fondamentali e molto costose che, tutte assieme, non erano disponibili in nessun luogo” (Warburg 2000, 142).

Aby Warburg giunse a Firenze la prima volta nell’ottobre del 1888, su consiglio dello storico dell’arte August Schmarschow (Roeck 1997a, 58-62), per un semestre di studi, per poi tornarvi sette anni più tardi con la moglie Mary Hertz, nel momento in cui la città stava affrontando l’apice della propria trasformazione verso la modernità. Nel motivare la scelta di dedicare i propri studi alle testimonianze del secondo soggiorno di Warburg a Firenze, Roeck afferma infatti:

Non mi sono interessato tanto alla sua *Intellectual Biography* [...], ma piuttosto mi sono domandato quale immagine della cultura e della vita quotidiana di *fin de siècle* trasmettessero le testimonianze di Warburg. È diventato per me una sorta di testimone del suo tempo, fonte per la storia sociale e culturale di un’epoca che, per parafrasare il titolo di un importante studio su Jacob Burckhardt, rispecchiava la vecchia Europa ma nel contempo lasciava intravedere l’età moderna ormai alle porte. (1997b, 271)

Oltre al contributo decisivo in ambito sociologico e storico-artistico, l’autore dell’innovativo saggio *Botticelli*, amico personale di Isolde ed Egon Kurz e presente alle esequie di Arnold Böcklin al cimitero degli Allori, fu infatti uno dei principali protagonisti degli ultimi anni di esistenza della cosiddetta “colonia tedesca a Firenze”, ovvero quello che Roeck definisce il *Florentiner Kreis*.

#### 4. *Il mito di Firenze in ambito germanistico e il Florentiner Kreis*<sup>2</sup>

Prima di addentrarci nell’analisi proposta da Roeck, è infatti necessario rimarcare come *Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien* offra innanzitutto la possibilità di ricostruire e approfondire la lunga tradizione del dialogo culturale italo-tedesco, che nel capoluogo toscano di *fin de siècle* ha trovato uno dei suoi principali centri culturali, di cui il Kunsthistorisches-Institut, oggi Max-Planck-Institut, fondato nel 1897 sotto gli auspici dello stesso Aby Warburg e del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Seidel 1997, 41), e l’*atelier* fiorentino per artisti tedeschi, Villa Romana, istituita da Max Klinger e Elsa Asenjjef nel 1905, offrono ancora oggi testimonianza.

In ambito storico-artistico, come sottolinea Beatrice Buscaroli Fabbri nel suo saggio *Le cose di Roma*, si tratta di una profonda affinità spirituale (2001, 73), che, dopo aver avuto Raffaello e Albrecht Dürer come primi esponenti, è stata portata avanti nelle vedute di Dresda di Bernardo Bellotto

<sup>2</sup> La colonia tedesca a Firenze.

e ha trovato massima espressione nel dipinto *Italia e Germania* di Overbeck (1828). Tale legame, profondo quanto elitario, si è indubbiamente rafforzato e diffuso attraverso il XVIII e il XIX secolo grazie alla pratica del *Grand Tour*, di cui Johann Wolfgang von Goethe con la *Italienische Reise* (1997 [1817]) e i *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1999 [1796]) e Heinrich Heine con i *Reisebilder* (1828) hanno offerto tra le più celebri testimonianze letterarie.

I viaggi in Italia del Settecento erano *Bildungsreisen* ("viaggi di formazione"), un'occasione per misurarsi con se stessi e con il mondo esterno in cui la sfida era insita nel viaggio stesso, minacciato da strade impervie e dal possibile incontro con i briganti, e la ricompensa era invece costituita dall'idillio dell'antichità classica, celebrato da Winkelmann alla metà del secolo (1764).

A differenza di Roma, Napoli e Venezia, principali mete del *Grand Tour* in Italia, per i viaggiatori tedeschi dell'epoca la città di Firenze, priva di un legame esplicito con l'antichità classica, rappresentava una tappa periferica e non obbligatoria; lo stesso Goethe, traduttore dell'autobiografia di Benvenuto Cellini e autore dell'appendice storica *Flüchtige Schilderung florentinischer Zustände* (Goethe 1977 [1803], 509-521), che nel 1786 vi fece sosta per poco più di tre ore nella sua discesa verso Roma (ivi, 113) non le dà particolare rilevanza. Come sottolinea Christina Ujima (2002, 22-24), anche dal punto di vista architettonico, il capoluogo toscano disturbava i viaggiatori alla ricerca di classicità ed esotismo, rievocando il passato sanguinoso e travagliato della Repubblica fiorentina con le proprie case-torri e con i palazzi tardo medievali non troppo dissimili dai *Burgen* nordeuropei. Proprio questo è il ritratto che l'autrice dello *Italienischer Bilderbuch* Fanny Lewald, tra le prime autrici tedesche a soggiornare a Firenze insieme a Ludmilla Assing, pur riconoscendo il capoluogo toscano come centro dell'arte, della cultura e dello spirito, sulle orme di Stendhal e Herder, offre di Palazzo Vecchio e Palazzo Strozzi dopo il suo soggiorno fiorentino del 1845, così commentando:

Das Mittelalter in seiner gewalttätigen Größe war mir nie zuvor so lebendig geworden als hier, wo alte Paläste einander noch bis auf diese Stunde wie Festungen inmitten des Stadtbildes zu trotzen schienen. (Lewald 1992 [1847], 24)

Il Medioevo, in tutta la sua imponenza, non mi era mai apparso tanto vivo come qui, dove gli antichi palazzi sembrano ancora oggi sfidarsi l'un l'altro, come fortezze, al centro del panorama cittadino.

Le sorti di Firenze come meta di viaggio sono infatti inevitabilmente legate alla ricezione del Rinascimento, allora ignorato e ritenuto epoca minore. L'interesse nei confronti del capoluogo toscano in ambito tedesco si sviluppa unicamente alla metà del XIX secolo, andando a coincidere con il fiorire dello studio della storia dell'arte e con la nascita del fenomeno per il quale, nel 1917, Baumgarten conierà il termine di *Renassaincismus* (5).

Se già all'epoca del soggiorno fiorentino di Fanny Lewald era in corso la pubblicazione della prima traduzione dell'edizione del 1568 delle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* di Giorgio Vasari, a cura di Ludwig von Schorn e Ernst Förster da parte dell'editore Cotta (1832-1849), a testimonianza di un nuovo interesse nei confronti di un periodo storico e artistico finora dimenticato, è a partire dalla metà del secolo, in primo luogo grazie al *Cicerone* (1855) e alla *Kultur der Renaissance* (1978 [1860]) di Jacob Burckhardt, ai quali seguiranno i saggi su Botticelli e Leonardo da Vinci di Walter Pater (1873), che il Rinascimento viene non solo riabilitato, ma eletto a crocevia della modernità europea, e la Firenze medicea non solo diviene meta di pellegrinaggio ove contemplare la somma bellezza, ma viene osservata sotto una nuova luce, nella sua dimensione sia artistica che politica e scientifica:

Die Illusionen sind nicht mehr die des zwanzig-jährigen Jungen, welcher im Süden ein Paradies erwartet. [...] Die florentinischen Bibliotheken sind das wesentlichste Ziel, dort, wo man im Winter in Mantel und Wollschuhen arbeiten muss.  
(Burckhardt 1955 [1852], 172-173)

Non sono più le illusioni di un giovane ventenne, che dal Sud si aspetta un paradiso. [...] La meta più importante sono le biblioteche fiorentine, lì, dove d'inverno bisogna lavorare con cappotto e pantofole di lana.

scrive Burckhardt nel 1852, inaugurando una nuova tradizione di viaggiatori verso l'Italia, e soprattutto verso "la città fiore" (Bargellini in Pecchioli 1968, 12), di cui Aby Warburg è tra i principali esempi. I nuovi *Italienreisender* protagonisti del volume di Bernd Roeck, adesso non sono più soltanto esploratori e avventurieri, ma studiosi, conoscitori, che vedono nel capoluogo toscano un luogo mitico della cultura mondiale. Tra di loro vi è anche Friedrich Nietzsche, allievo ed amico di Burckhardt nonché fondamentale punto di riferimento per Warburg e per i nuovi viaggiatori a Firenze *tout court*, che soggiornò a Firenze nel 1885, rimanendo positivamente colpito dall'imponenza di Palazzo Pitti.

La Firenze rinascimentale è adesso paragonabile ad Atene e ad Alessandria, come dimensione mitologica in cui il tempo si è fermato nell'età dell'oro, in questo caso l'Umanesimo, popolato da "artisti e superuomini" (Roeck 2001, 112). Non è affatto un caso, come notano Mocali e Vitale all'interno di *Cultura tedesca a Firenze*, che nello scrivere *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Jacob Burckhardt utilizza il tempo presente, a sottolineare la volontà di una continuità tra Rinascimento fiorentino e l'Europa a lui contemporanea (Mocali, Vitale 2005, 24).

Il capoluogo toscano offre ai suoi nuovi visitatori innanzi tutto un'esperienza estetica. Una *Lourdes des Enthusiasten, Kristallisationspunkt der Trans-*

zendenz, *Ästhetische Utopie*<sup>3</sup>, come ripete ciclicamente Roeck all'interno del proprio volume (2001). Chi vi si sofferma, come è lo stesso titolo *Die Suche nach Arkadien* a ribadire, è in cerca in primo luogo di una fuga nel passato. Sono queste le impressioni che si traggono anche dal *Florenzer Tagebuch* di Reiner Maria Rilke (1982 [1898]), che soggiornò a Firenze nel 1898 sotto consiglio di Lou von Salomè. Negli stessi anni anche Thomas Mann dedica alla Firenze del XV secolo l'unica opera teatrale da lui portata a compimento, *Fiorenza* (1990, 963-1067).

“Non si può ignorare lo sviluppo apportato al mondo da un singolo secolo di vita fiorentina” (“Unübersehbar ist die Entwicklung, die ein einziges Jahrhundert florentinischen Lebens der Welt gebracht hat”, Kurz 1928, 59), scrive la “grande cronista della Firenze di *fin de siècle*” (“Chronistin der Florentiner Welt des ausgehenden 19. Jahrhunderts”, Roeck 2001, 86) Isolde Kurz, decantando il trionfo della Firenze medicea all'interno dell'ultimo volume da lei dedicato alla patria d'elezione, che non a caso prende il titolo di *Die Stadt des Lebens* (Kurz 1928). Kurz, che nella “silenziosa regina” (“stille Königin”, Kurz 1910, 72) trascorre trent'anni della propria vita, dal 1877 al 1913, è uno dei principali punti di riferimento per la prima parte del volume di Roeck, “Der Florentiner Spiegel” e “Im Reich der Venus”, dedicati alla celebrazione dell'Arcadia rinascimentale e al rivoluzionario saggio warburghiano su Botticelli, in cui per la prima volta alla *Venere* viene attribuito un significato dionisiaco, ben lontano dall'ideale di armonia insita nell'arte dell'antichità voluto da Winckelmann e ben più affine alle letture nietzschiane.

Come sottolinea Uta Treder nel proprio saggio dedicato alla “grande cronista” della colonia tedesca a Firenze (2005, 123-140), Isolde Kurz, giunta a Firenze per la prima volta nel 1880 per seguire il fratello Egon, svolge un ruolo fondamentale per delineare l'identità e le caratteristiche della comunità degli “inglesi” nella Firenze di *fin de siècle* innanzi tutto per la sua testimonianza in prima persona. Le sue memorie fiorentine infatti fanno menzione di Wagner e Berenson e la ritraggono inserita nel circolo di artisti e intellettuali stranieri, come Hildebrandt, Hillebrand, Theodor Heyse, Fiedler e Bayersdorfer e Fasola, che ruotano attorno al pittore svizzero Arnold Böcklin, figura centrale della Firenze dell'epoca e protagonista implicito del volume di Roeck insieme a Warburg. Ad emergere dagli scritti di Isolde Kurz è inoltre il completo isolamento della colonia tedesca che popola la “penisola dei beati” nei confronti della realtà fiorentina contemporanea. Lo stesso Roeck descrive Böcklin e i coniugi Warburg, nei cui diari non si fa mai menzione dei fiorentini, come a bordo di una “astronave anglo-tedesca” (“deutsch-englischen Raumschiff”, Roeck 2001, 11).

<sup>3</sup>“Lourdes degli entusiasti”, “punto di cristallizzazione della trascendenza”, “utopia estetica”.

È proprio la distanza culturale, nonché il conflitto tra utopia e realtà, ad emergere anche all'interno della descrizione che Roeck fornisce dell'arrivo di Arnold Böcklin a Firenze, ritratto come viaggiatore entusiasta sulle orme di Leonardo da Vinci che entra involontariamente in contatto con i nativi dell'Arcadia, ancora legati ad una cultura medievale:

Damals lebte in Florenz ein Mann, in dessen Kunst und Leben Brüche, Übergänge zwischen der alten Gesellschaft und der modernen Welt beispielhaft verkörpert sind: der Maler Arnold Böcklin. Sein Auftritt am Arno ist mit einer kuriosen Episode verbunden. Er hatte es sich in dem Kopf gesetzt, einen Flugapparat zu bauen. Böcklin war an technischen Dingen sehr interessiert. Dazu mag der Wunsch gekommen sein, sich wie der große Vorgänger Leonardo da Vinci als *uomo universale* zu erweisen. [...] 1881 schon war er mit seinen Malerfreunden hinaus in die Toskana gezogen, um mit dem Flugapparat zu üben; auf den Hügeln wurde gezeltet, gekocht und gezecht. Aber ein reines Pfadfinderbenteuer war das nicht. [...] Die Bauern der Umgebung, so wird berichtet, vermuteten hinter Lärm, Biwakfeuer und Flugversuchen Hexenwerk, der Ortspfarrer musste den Ort des Geschehens in feierlicher Prozession mit Fahnen und Kreuzen exorzieren. Mit althergebrachten magischen Mitteln wandte man sich gegen den Dämon der Technik. (Roeck 2001, 55)

Allora a Firenze viveva un uomo, la cui arte e la cui vita stessa rappresentano i passaggi e le rotture tra la vecchia società e il mondo moderno: il pittore Arnold Böcklin. La sua comparsa sulle rive dell'Arno è legata ad un curioso episodio. Si era messo in testa di costruire un velivolo. Böcklin era molto interessato ai congegni tecnici. Allo stesso tempo, potrebbe aver influito il desiderio di divenire un *uomo universale*, come il suo illustre predecessore Leonardo da Vinci. [...] Già nel 1881 si era spostato in Toscana con altri amici pittori per esercitarsi con il velivolo. Montarono le tende, cucinarono e fecero baldoria sulle colline. Ma una vera e propria scoperta scientifica non ci fu. [...] I contadini della zona, così si racconta, pensarono che dietro al rumore, ai fuochi da bivacco e ai tentativi di volo ci fosse una stregoneria; il parroco della zona dovette esorcizzare con bandiere e croci il luogo dell'accaduto con una processione celebrativa. È con mezzi magici tramandati nei secoli che ci si opponeva al demone della tecnica.

##### 5. *L'avvento della modernità: nuovi volti del capoluogo toscano del primo Novecento*

Anche Aby Warburg all'interno dei propri diari riconosce in Böcklin il principale punto di riferimento dell'ultima generazione di artisti tedeschi a Firenze, nonché l'ultimo esponente di una cultura legata alla "vecchia Europa", ormai irrimediabilmente in declino. Particolarmente significative a tale riguardo sono le riflessioni che accompagnano il funerale del pittore svizzero, simbolo del declino del mondo intero:

Hinter den Cypressen lugt kein neugieriger Faun nach seinem entschlafenen Zaubermeister. Vor der geöffneten Grube steht breitspurig aufgepflanzt das dumme einäugige Maschinenaug, der freche, einäugig glotzende Zyklop des technischen Zeitalters, der photographische Apparat. (Gombrich 2003 [1970], 194)

[...] Non c'è nessun timido fauno che scruta con pietà il suo maestro di magie dietro l'alloro e i cipressi. Al suo posto, dinanzi al sepolcro aperto si erge impertinente, a gambe divaricate, il ciclope monocolo dell'età della tecnica, la macchina fotografica.

“Eine Stadt am Morgen der Moderne”, ovvero una città all'alba della modernità, è il titolo del capitolo che Bernd Roeck dedica al pittore svizzero, la cui morte, il 16 gennaio del 1901, sancisce la fine della parabola discendente di un'epoca e rappresenta un'evidente cesura, sia nella vita della colonia tedesca a Firenze, che nell'identità stessa della “città fiore”, eletta capitale della cultura e adesso spinta a confrontarsi con la tecnologia e la modernità, come è lo stesso storico svizzero a mettere in evidenza:

Zur selben Zeit wurde Florenz eine moderne Stadt, auch wenn die Zeitungen noch immer Geschichten von der alten Welt mitteilen [...].

Florenz im letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts: über 190 000 Einwohner, eine nicht kleine Provinzstadt; [...] ein vielfältiges Handwerk, Kunstgewerbe, Verlage; Metallbetriebe, Gießereien und einige Instrumenten- und Uhrenfabriken, darunter die berühmte, 1867 gegründete Officina Galileo. Vor den Torender Stadt, in Doccia, siedelt die nicht weniger bekannte Porzellanmanufaktur Richard Ginori, wo um 1896, auf einem Gelände von 75 000 Quadratmetern, 1400 Menschen arbeiten; Stroh-flechtereien, in denen Fächer, Matten, die typischen Florentiner Hüte, die *monachine*, und natürlich Aber-tausende von Stroh-hüllen für Chiantiflaschen gefertigt werden. Dann eine Staatliche Tabakmanufaktur, zwei-tausend Arbeiter, der größte Betrieb der Stadt. [...] Allerdings der Tourismus fordert sein Recht; die ihm dienenden Gewerbe sind zahlreich und ernähren Tausende. (Roeck 2001, 56)

Allo stesso tempo, Firenze diventava una città moderna, anche se i giornali continuavano a riportare notizie del mondo antico [...].

Firenze nell'ultimo decennio del XIX secolo: più di 190.000 abitanti, una tutt'altro che piccola città di provincia; [...] un artigianato variegato; attività artistiche, case editrici; ditte metallurgiche, fonderie, alcune fabbriche di strumenti e orologi, tra cui la famosa Officina Galileo, fondata nel 1867. Alle porte della città, a Doccia, si trova la non meno nota manifattura di porcellane Richard Ginori, dove nel 1896, su una superficie di 75.000 metri quadrati lavoravano 1400 persone: paglifici in cui si producono ceste, stuoie, i tipici cappelli fiorentini, le *monachine*, e, naturalmente, migliaia di impagliature per i fiaschi di Chianti. Poi c'è una manifattura Tabacchi di Stato, duemila operai, l'industria più grande della città. [...] Anche il turismo rivendica i propri diritti: da lui dipendono numerosissime attività, che sfamano migliaia di persone.



Con il 1900 inizia il declino della fede nel progresso, nelle teorie illuministe. L'uomo moderno inizia a rivolgere i propri dubbi contro se stesso, tornando ad indagare sulla propria interiorità. Sono gli anni in cui Freud pone le basi della psicoanalisi, Albert Einstein formula la teoria della relatività, la prima Guerra mondiale è alle porte. In ambito artistico e culturale, Firenze costituisce un punto sensibile (Roeck 2001, 15), di cui la complessa figura di Böcklin è l'emblema. Se la città di Firenze ha rappresentato l'anima e la forma della sua pittura, nonché la tappa indispensabile per dare espressione al mito nella propria arte, già nel 1886 il pittore svizzero dà inizio alla metamorfosi dell'isola dei beati decantata da Isolde Kurz, trasponendola in una dimensione onirica e tombale (*Toteninsel* 1880-1886). Come approfondisce Giovanni Faccenda (2001, 60-64), sarà Giorgio De Chirico che riconosce a riconoscere i propri modelli negli ultimi pittori tedeschi a Firenze, ovvero Böcklin e Klinger, e anche attraverso il loro filtro elabora la pittura metafisica in Italia, a dare una continuità e a trovare un legame tra XIX e XX secolo.

Tuttavia la colonia tedesca a Firenze risente inevitabilmente del nuovo spirito dei tempi e della metamorfosi in atto di quella che fino ad allora aveva rappresentato un idillio accessibile. A dare un ulteriore segno di rottura irreversibile con il recente passato sarà, nel 1907, la vincita del Premio Villa Romana da parte di Käthe Kollwitz con l'opera *Vergewaltigt*.

Il profondo cambiamento intrapreso non impedisce tuttavia ai cultori dell'Arcadia fiorentina di influire profondamente sulla realtà che li circonda, come dimostra il crescente numero di editori, primo fra tutti Olschki, fino alla Pantheon Verlag del principale editore dell'espressionismo tedesco, Kurt Wolff nel 1924, che proprio in questi anni sceglieranno Firenze come nuova sede. Inoltre, l'avvento della modernità influisce direttamente anche sul mercato dell'arte.

Gli *Händler der Schönheit*, ovvero i "mercanti della bellezza" (Roeck 2001, 117), gli antiquari, collezionisti, studiosi e intenditori, di cui Bode, Horne e Berenson sono le icone indiscusse, sono infatti i protagonisti del capitolo che Roeck, attraverso lo sguardo critico di Warburg, dedica alla ricerca della *unio mistica* con l'arte, religione suprema e fonte di bellezza e libertà assolute, che, come dimostra il coevo *The Picture of Dorian Gray* (Wilde 1891), sfocia nella brama di possesso dell'oggetto di culto, nel collezionismo decadente e il sempre più diffuso culto del feticcio, della ricostruzione di un'Arcadia artificiale, ancor più idealizzata, di cui il Museo Stefano Bardini, il Palazzo Davanzati e il Museo Stibbert offrono ancora oggi testimonianza in ambito fiorentino. Allo stesso tempo, il fenomeno del collezionismo e la nuova centralità del valore economico dell'opera d'arte hanno contribuito a rendere la storia dell'arte una materia di studio, facendo di Firenze la capitale di un nuovo Umanesimo.

È attraverso l'analisi di questi aspetti, che ancora oggi caratterizzano il panorama artistico e culturale fiorentino, che *Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien* si allontana dunque dal testo celebrativo di una realtà utopica, fornendo invece nuove prospettive di ricerca su un dialogo culturale ancora aperto.



## Riferimenti bibliografici

- Baumgarten F.F. (1917), *Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. Renaissance-Empfinden und Stilkunst*, München, Müller.
- Bing Gertrud (1960), "Aby M. Warburg", *Rivista storica italiana* 72, 100-113.
- Böcklin Arnold, Burmeister Joachim, a cura di (2001), *L'Arcadia di Arnold Böcklin: omaggio fiorentino*, Livorno, Sillabe.
- Burckhardt Jacob (1855), *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens*, Basel, Schweighauser'sche verlagsbuchhandlung. Trans. by Jacob Burckhardt (1879), *The Cicerone: an art guide to painting in Italy for the use of travellers and students*, revised and corrected by J.A. Crowe, London, John Murray.
- (1978 [1860]), *Die Kultur der Renaissance in Italien*, Basel-Stuttgart, Schwabe & Co.
- (1955 [1852]), "Erster Aufenthalt in Rom, Arbeiten in Berlin im Auftrage Kuglers. Zweiter Aufenthalt im Rom, Extraordinariat in Basel. Das Italienjahr des «Cicerone» Professor am Polytechnikum in Zürich: April 1846 bis März 1858", in Id. (1949-1994), *Briefe*, hrsg. von Max Burckhardt, Bd. III, Basel-Stuttgart, Schwabe & Co.
- Buscaroli Fabbri Beatrice (2001), "Le cose di Roma. Gli ultimi tedeschi in Italia", in Arold Böcklin, Joachim Burmeister (a cura di), *L'Arcadia di Arnold Böcklin: omaggio fiorentino*, Livorno, Sillabe, 73-78.
- Cattaneo Carlo (1948), "L'Italia vista dagli stranieri. Dialogo di un libro che non fu mai scritto", in Id., *Scritti letterari, artistici, linguistici e vari*, a cura di Agostino Bertani, Firenze, Le Monnier, 466-467.
- Cellini Benvenuto (1973 [1827]), *La vita*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi. Übers. von J.W. Goethe (1977 [1803]), *Leben des Benvenuto Cellini*, in Siegfried Seidel (Hrsg.), *Berliner Ausgabe, Poetische Werke. Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen. Übersetzungen I*, Bd. XXI, Berlin, Aufbau-Verlag, 5-564.
- Centanni Monica, a cura di (2002), "Prefazione", in K.W. Froster, Katia Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'«Atlante della memoria»*, Milano, Mondadori, vii-xii.
- Doni Franco (2000), "Kurt Wolff e Pantheon – Casa editrice per arte e cultura (1924-1932). Ipotesi per uno studio delle relazioni editoriali europee fra le due guerre", in Luisa Finocchi, Ada Gigli Marchetti (a cura di), *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 260-282.
- Faccenda Giovanni (2001), "De Chirico ed il modello böckliniano: la lunga alba della pittura metafisica", in Arold Böcklin, Joachim Burmeister (a cura di), *L'Arcadia di Arnold Böcklin: omaggio fiorentino*, Livorno, Sillabe, 60-64.
- Fancelli Maria (2005), "'Florenz 1900: ipotesi e prospettive di ricerca", in M.C. Mocali, Claudia Vitale (a cura di), *Cultura Tedesca a Firenze*, Firenze, Le Lettere, 29-43.
- Forster Kurt, Mazzucco Katia (2002), *Introduzione ad Aby Warburg e all'«Atlante della memoria»*, a cura di Monica Centanni, Milano, Mondadori.
- Goethe J.W. (1997 [1817]), *Italianische Reise*, hrsg. von Herbert von Einem, München, Deutscher Taschenbuch Verlag.

- (1999 [1796]), *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, in Id., *Poetische Werke*, Bd. VII, Essen, Phaidon, 5-386.
- Gombrich E.H. (1970), *Aby Warburg: an Intellectual Biography*, London, The Warburg Institute. Trad. it. di Alessandro Dal Lago e P.A. Rovatti (2003 [1983]), *Aby Warburg: una biografia intellettuale*, prefazione di Katia Mazzucco, Milano, Feltrinelli.
- Kurz Isolde (1910), *Florentinische Erinnerungen*, Stuttgart-Berlin, J.G. Cotta.
- (1928), *Die Stadt des Lebens*, Stuttgart-Berlin, J.G. Cotta.
- Lewald Fanny (1992 [1847]), *Italienischer Bilderbuch*, Frankfurt am Main, Ulrike Helmer Verlag.
- Mann Thomas (1990 [1907]), *Fiorenza*, in Id., *Gesammelte Werke in 13 Bänden*, Bd. VIII, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 963-1067.
- Mocali M.C., Vitale Claudia (2005), *Cultura tedesca a Firenze: scrittrici e artiste tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere.
- Pater Walter (1873), *Studies in the History of the Renaissance*, London, MacMillan & Co.
- Pecchioli Arrigo (1968), *Splendore di Firenze*, presentazione di Piero Bargellini, Roma, Editalia.
- Pesci Ugo (1988 [1904]), *Firenze capitale (1865-1870): dagli appunti di un ex-cronista*, Firenze, Giunti.
- Roeck Bernd (1993), *Venedig und Oberdeutschland in der Renaissance: Beziehungen zwischen Kunst und Wirtschaft*, hrsg. von Bernd Roeck, Klaus Bergdolt, A.J. Martin, Sigmaringen, Jan Thorbecke Verlag.
- (1997a), *Der junge Aby Warburg*, München, C.H. Beck.
- (1997b), “Una città all’alba dei tempi moderni: Aby Warburg a Firenze”, in *Storia dell’arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell’Istituto Germanico di Storia dell’Arte a Firenze*, a cura di Max Seidel, Venezia, Marsilio, 271-280.
- (2001), *Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien*, München, C.H. Beck.
- Roli M.L. (2011), “Rilke lettore di Burckhardt nel Diario fiorentino”, in e a cura di Andrea Pinotti, M.L. Roli, *Formazione Del Vedere*, Macerata, Quodlibet, 247-271.
- Seidel Max, a cura di (1997), *Storia dell’arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell’Istituto Germanico di Storia dell’Arte a Firenze*, Venezia, Marsilio.
- Ujma Christina (2002), “Burgen in Arkadien: die Florentiner Stadtburgen und das europäische Italienbild”, in Heiko Laß (Hrsg. von), *Mythos, Metapher, Motiv*, Alfeld, Coppi-Verlag, 21-42.
- Vasari Giorgio (1966 [1568]), *Vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, Firenze, Sansoni.
- Warburg A.M. (1901), “Flandrische und florentinische Kunst im Kreise des Lorenzo Medici um 1480”, in *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin*, Bd. VIII, 120-125.
- (1915-1932), *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Gertrud Bing, Leipzig-Berlin, De Gruyter, Bd. I. Trad. it. di Emma Cantimori (1996 [1966]), *Rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, Firenze, La Nuova Italia.
- (1905), “Austausch künstlerischer Kultur zwischen Norden und Süden im 15. Jahrhundert”, in *Sitzungsberichte der Kunstgeschichtlichen Gesellschaft zu Berlin*, Bd. I, 177-184.

- (1906), “Dürer und die italienische Antike”, in *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg* 3, 6, 55-60, Leipzig, UB Heidelberg, <<http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2011/1630>> (11/2017).
  - (1932), “Die Erneuerung der heidnischen Antike, kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen Renaissance”, in *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Gertrud Bing, Leipzig-Berlin, De Gruyter, Bd. I. Trad. it. di Emma Cantimori (1996 [1966]), *Rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura*, Firenze, La Nuova Italia.
  - (2000), *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hrsg. von Martin Warnke und Claudia Brink, Berlin, Akademie Verlag, Bd. II. Trad. it. di Bettina Müller, Maurizio Ghelardi (2002), *Mnemosyne: l'atlante delle immagini*, Torino, Nino Aragno.
  - (2003 [1892]), *Sandro Botticelli Geburt der Venus und Frühling*, s.l., s.n. Trad. it. di Emma Cantimori (2013) *Botticelli*, con uno scritto di Pierluigi De Vecchio, Milano, Abscondita.
- Winkelmann J.J. (1764), *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden, Walther.
- Wolff Kurt (1965), *Autoren, Bücher, Abenteuer. Betrachtungen und Erinnerungen eines Verlegers*, Wagenbach, Berlin. Trad. it. di Id. (2015), *Memorie di un editore: Kafka, Walser, Trakl, Kraus e gli altri*, Macerata, Giometti & Antonello.



## Experiencing Divinity. János Arany's Interpretation of Dante in 32 Lines\*

László Gyapay

University of Miskolc (<[gyapay.laszlo@btk.mta.hu](mailto:gyapay.laszlo@btk.mta.hu)>)

### *Abstract*

In 1852 János Arany articulated his experience of Dante in an ode written to him (“Dante”). Based on the lines of *Inferno*, I, 79-80 (“Art thou that Virgil, then, that fountain-head / which poureth forth so broad a stream of speech?”), Dante’s oeuvre is presented as deep and vast waters. The Biblical language building up the complex image of the waters makes it possible to associate the scene of the ode with that of the account of Creation in the Bible (“the Spirit of God moved upon the face of the waters”, Genesis 1: 2). This parallelism suggests that Dante’s poetry is comparable to that of the Creation of God. In the poem, the concept of the sublime serves as the common ground for both. I shall analyze the speaker’s view on the relationship among Dante’s poetry, divinity and the sublime.

Keywords: *Biblical Language, Dante in Hungary, János Arany, Panegyric, Sublimity*

“This magnificent epic poem [Dante’s *Divine Comedy*], which has been published sixty times since 1472, and on which innumerable commentaries have been compiled, comprehends, in a way, the whole of the universe and just like that it is infinite and inexhaustible” – says an anonymous article in a general encyclopaedia published in Hungary in the early 1830s<sup>1</sup>. The editor of this 12 volume encyclopaedia was Gábor Döbrentei (1785-1851), who was the first to make an attempt at translating the *Divine Comedy* into Hungarian.

\*I would like to express my sincere gratitude to Bernard Adams for his priceless advice on my English style.

<sup>1</sup>Unless otherwise indicated, all the translations are mine. “Ezen nagy költemény, mely 1472 óta 60-szor adatott ki, ‘s számtalan commentatorokra talált, neminemüképen magában foglalja a’ világ mindenségét, ‘s valamint ez, végtelen ‘s kimerithetetlen” (Wigand 1832, 522). Cf. Kaposi 1911, 95-103; Szauder 1966, 503-508.

His fragments in prose from 1806 seem to be of little aesthetic value, but they indicate a waking interest in Dante. His admiration for the poetic qualities of the oeuvre of the Italian writer is well expressed by the rhetorical question from 1817: “Who will translate the *Divine Comedy* of this great, creative genius from Italian into our language?”<sup>2</sup> Dante was particularly praised for his approach to ancient Greek and Roman literature. In 1818 József Teleki (1790-1855), an erudite aristocrat, who later became the president of the Hungarian Academy, wrote in an essay comparing ancient and modern poetry: “With Christianity established on its firm corner-stone, the reading of the ancient pagan authors, which had previously been forbidden, was allowed, and in Italy, the cradle of orthodoxy, this gave birth to Dante, the courageous Dante, the one who was the first to respect the old”<sup>3</sup>. The dichotomy of ancient and modern is based mainly on Schiller’s concept of naïve and sentimental. Another point that seemed to be of special significance was Dante’s vernacularism. In 1824 Ferenc Kölcsey (1790-1838), a distinguished poet-critic, pointed out in a treatise on the Reformation that in the courts of Rome, Florence and Ferrara poets

presented their peoples with works written in a language known to them earlier than German reformers did. And, what works! Dante and Petrarch, Ariosto and Tasso were the leaders of a dawn that let no darkness be expected at its noon. What did not Petrarch and others do for Roman and Greek literature?<sup>4</sup>

As these and many other sporadic remarks from the first half of the nineteenth century show, Dante was involved and highly honoured in Hungarian critical discourse. He was presented as a kind of legitimization for the Romantic Movement, but no systematic analysis or detailed description of his poetry was produced. The first autonomous piece of writing devoted totally to Dante was a 32 line poem by János Arany in 1852.

János Arany (1817-1882) was a poet, critic and translator, and he is now, beyond all doubt, regarded as one of the most prominent Hungarian writers. He was a Calvinist man of humble origin, an avid reader of all sorts of literature and an eminent student, though he did not finish his formal

<sup>2</sup> “Ki fogja ezen hatalmas teremtő észláng divina Comediáját olaszból nyelvünkre fordítani?” (Döbrentei 1817, 91).

<sup>3</sup> “Azomban a Keresztyén vallás tántoríthatatlan alapkövein megállapítottván, a régi pogány írók olvasása, mely eddig tilalmaztatott, megengedetett, és így támadott Olaszországban, az Orthodoxia böltsőjében, Dante, a merész Dante, a régiek legelső betsülője” (Teleki 1818, 68).

<sup>4</sup> “Minden ismeri, csak említenem kell, azon olasz poetákat s művészeket, kik a pápáknál, s a ferrarai és florenci udvaroknál oltalmat, segédet s hospitalitást találtak, és akik elébb adtak a népek ismeretes nyelven készült munkákat, mint a német reformátorok, és minő munkákat! Dante és Petrarca, Ariost és Tasso egy oly hajnalnak vezetői voltak, mely nem setétséget hagyott nappalán remélni. Mit nem tett a deák és görög literaturáért Petrarca és mások?” (Kölcsey 1960, 1063-1064).

education. He had to support himself and his family from an early age so he took both teaching and administrative jobs. As an established poet, in the 1860s he edited two important weekly critical magazines and later was elected secretary of the Hungarian Academy. This open minded, talented man was a real autodidact, who quickly became a true *poeta doctus*. He learnt foreign languages mainly by systematically studying and sometimes translating the Greek, Latin, English, French, German and Italian classics. Among others, he brilliantly translated *Hamlet*, *Midsummer Night's Dream*, *King John* and all the comedies of Aristophanes. The different features of these pieces reveal an essential characteristic of him: he was an ardent experimentalist, always trying his hand at new genres, tones, colours, tunes etc. His art is not at all of an imitative nature, but his extensive reading in Hungarian and world literature provided him with a great variety of models. Dante, no doubt, was one of them. As a critic, he used him as a point of reference to show quality and expertise. When blaming a male writer for indecency in 1861, he wrote: "When Juvenal, Dante, Shakespeare and Goethe include moral ugliness in their descriptions to make the work complete the case is hugely different from that of the writer who collects clubby stories and jokes just because he and – as he thinks – many other 'male' readers like them"<sup>5</sup>. In the same year Arany talked about the lack of virtuosity in contemporary Hungarian versification, saying: "I can name no Hungarian versifier, whose skill, exclusively from a technical point of view, not taking the inside into consideration, could be compared to Virgil, Dante, Tasso or – to mention a more recent one – to Béranger"<sup>6</sup>.

Arany started to learn Italian in 1838, at the age of 21, but he first read Dante in the German translation of Karl Steckfuss. His *marginalia* are still to be seen in a copy of the 1840 edition. In 1852, in a letter to a friend, he quoted the opening line of the *Inferno* in Italian and the inscription on the entrance to hell in German. It was not later than 1856 when he reported that he was reading the *Comedy* in the original language. In the same year, he published an essay on Hungarian versification in which he used his translation of the first six lines to illustrate how the rhyme scheme (aba, bcb, cdc etc.) connects the tercets of the *Comedy* (Arany 1962c, 253). All these signs show that Dante made a strong and prolonged impact on Arany, the culmination of which was certainly in 1852 (Arany 1951, 456-457). At that time he wrote a dozen tercets of a planned mock-comedy with the title of "The Small Infer-

<sup>5</sup> "Egészen más, ha egy Juvenál, Dante, Shakespeare, Goethe olykor műve teljességét azzal eszközli, hogy az erkölcsi rútat is bevonta festése körébe, más pedig, ha valaki csak azért szed össze sikamlós anekdotákat s élceket, mert az neki – s gondolja, sok 'férfi' olvasójának tetszik" (Arany 1963, 36).

<sup>6</sup> "Azonban én, magyar versírók között, ily virtuózt nem ismerek; nem általában olyat, ki egy Virgilnek, Danténak, Tassonak – vagy hogy újabb költőt említsek, Bérangernek – a bensőt nem számítva – csak technikai ügyességét fölérné is" (Arany 1968b, 191).

no”<sup>7</sup>. According to its draft “il mezzo camino di nostra vita [Nel mezzo del cammin di nostra vita]”<sup>8</sup> the poet finds himself in the middle of a fair. As he cannot stand the hustle and bustle of the crowd, he tries to escape to the top of the hill in the middle of the market but monsters stop him. Later, being mistaken for a thief, he is chased and flees into a dirty tavern where, in the fat barman, he recognizes Horace, who offers to show him the way out of the fair through the small inferno. In the fragment, it turns out that the hill is Parnassus and the first monster is frivolity (corresponding to the leopard: *Inferno* I, 32). Arany’s rich experimental vein is well demonstrated by the fact that he was prepared to exploit the inspiration of the *Divine Comedy* in two totally different ways. I say so because “Dante”, the poem written in the same year, is absolutely of a different type.

Occasional poetry, to which genre ode originally belonged, was widely cultivated in Hungary in the late eighteenth and early nineteenth century. The young literary elite of the time and the romantic generation fiercely condemned occasional poetry. It was thought not to be composed by inspiration but to be routinely written to fill the time or space of something which was mainly not of artistic but of social or political interest. The patron to whom the poem was dedicated had to be praised and his deeds enumerated in order to justify the place he was assigned to in the national or local pantheon. There existed a kind of craftsmanship, which on the one hand, as technical skill, was highly appreciated while on the other hand its true poetic value was denied. Things like allusions to Horace or Ovid (whom the audience knew well), fluent versification, rhymes of several syllables like “peace talks” and “pea stalks” belong to that category. Arany himself shared many of these views (Arany 1968a, 158-159). Thus writing an ode to Dante meant to him that the conventions of panegyric of the recent past had to be modified a great deal. And that he certainly did, as his poem very well shows.

“Dante”

Állottam vizének mélységei felett,  
Sima volt a fölszín, de sötét, mint árnyék;  
Alig mozzantá meg a rózsalevelet,  
Mint rengéskor a föld, csak alig hullámlék.  
Acéltiszta tükre visszaverte híven 5  
A külső világot – engem is: az embert;

“Dante”

By his waters deep, I stood there contemplating.  
Flat the surface lay, and full of shadows grave;  
And atop it, petals, gently undulating,  
Like a hardly-noticed earthquake’s subtle wave.  
Clear as steel, its mirror faithfully reflected  
What it found outside – and me: the human world;

<sup>7</sup> “A kis Pokol” (Arany 1952, 31-32). Cf. *ibidem*, 223-224.

<sup>8</sup> Cf. Emiliani-Giudici 2013, 200.



De örvényeibe nem hatott le a szem, Melyeket csupán ő – talán ő sem – ismert.		He alone – perhaps not even he – detected Turbulence with which, deep down, the water swirled.
Csodálatos szellem! egy a mérhetetlen Éggel, amely benne tükrözködik alattam! 10 Egy csak a föntségben és a terjedetben És mivel mindenik oly megfoghatatlan. Az ember ... a költő (mily bitang ez a név!) Hitvány koszorúját, reszketvén, elejti És, mintha lábait szentegyházba tenné, 15 Imádvá borul le, mert az Istent sejti. –		Marvellous, his spirit! One with the unending Heaven that's reflected here before my eyes! Just as far beyond all grasping, comprehending, Equal in its grandeur, equal in its size! And the man ... the poet (wretched rascal's label!) Trembling, drops his worthless laurels to the sod; And, as if before a church's altar table, Prayerful, he kneels earthward, for he senses God. –
E mélység fölött az értelem mér-ónja, Mint könnyű pehelyszál, fönnakad, fölleben: De a lélek érzi, hogy az örvény vonja, S a gondolat elvész csodás sejtelemben. 20 Nem-ismert világnak érzi nyomását, Rettegő örömmek elragadja kéje, A leviathánnak hallja hánykodását... Az Úr lelke terült a víznek föléje.		Such a depth makes reason's plumbline grow unsteady, Float as if with feather weighted, not with lead. Consciousness accepts it's caught up in the eddy. Wondrous divination fills the human head. It can feel the pull of other-worldly quarters; Shudders at the dread and pleasures they afford; Hears Leviathan go thrashing in the waters... Onto which has passed the presence of the Lord.
Lehet-é e szellem az istenség része? 25 Hiszen az istenség egy és oszthatatlan; Avagy lehet-é, hogy halandó szem nézze A szellemvilágot, teljes öntudatban? Évezred hanyatlik, évezred kel újra, Míg egy földi álom e világba téved, 30 Hogy a hitlen ember imádni tanulja A köd oszlopában rejlő Istenséget. (Arany 1951, 160-161)		Is it part of the one Godhead, then, this spirit? After all, the Godhead's one unbroken whole. And the spirit world, could mortal see or hear it, When his conscious mind is fully in control? One millennium sets and one millennium rises, Till a mortal's dream into that world will stray, Till the unbelieving person recognizes That mist-hidden Godhead to which he must pray. (Trans. by David Hill, in Prickett 2010, 711)

Simply stated, instead of a laudatory, more or less extrinsic description of who Dante was and what he did, we are presented with a visual image of a vast sea and some meditations triggered by its impression on the speaking “I” of the poem. If the title did not tell us to whom this ode was written it would be hard, if not impossible, to associate Dante with the text. As an alternative to recalling the events of Dante’s life and his achievements, Arany’s poem presents his greatness by a contemplative soliloquy that testifies to the fact that the *Divine Comedy* (or Dante’s oeuvre) had the power to provide man with experience of God.

In the first stanza of the poem we have an elaborate poetic image: vast, deep, flat waters with mirror-like reflections on the surface<sup>9</sup>. Later in the text,

<sup>9</sup> Cf. Eisemann 2001, 4-5; Eisemann 2007, 605-606; Eisemann 2010, 265-267.

this sea turns out to be identified as the metaphor for Dante's oeuvre. The motif of presenting poetry as water finds a parallel in the two lines of the *Inferno*, where Dante, talking to Virgil, refers to his works as a wide river: "Art thou that Virgil, then, that fountain-head / which poureth forth so broad a stream of speech?!"<sup>10</sup> (*Inferno*, I, 79-80). In Arany's poem, the tenor of the metaphor is not explicitly expressed and the clue to the understanding of what the waters stand for is delayed until lines 9-10 ("Marvellous, his spirit! One with the unending / Heaven that's reflected here before my eyes!"). Though the possessive pronoun in the first line ("By *his* waters deep" [emphasis added]) may suggest this reading, the long and detailed description of the sea does not provide confirmation, and consequently the visualization of the landscape of the opening lines is left open to different associations. The vastness and emptiness of the scene with grave shadows on the surface of the waters and the imitation of Biblical language recall the Biblical account of creation: "and darkness *was* upon the face of the deep" (Genesis 1: 2)<sup>11</sup>. This interpretation seems to be justified by the fact that the opening picture is further elaborated in line 23 and 24 where the destruction of the Leviathan is alluded to: "Hears Leviathan go thrashing in the waters, / Onto which has passed the *presence of the Lord*" (Cf. "Thou brakest the heads of leviathan in pieces, *and* gavest him to be meat to the people inhabiting the wilderness" [Psalm 74: 14]; "And the Spirit of God moved upon the face of the waters" [Genesis 1: 2]).

The visual image of the primeval waters suggests a dim and distant past together with immensity of dimension and greatness in volume. As the surface of the deep waters reflects the outside world, including man and obviously the sky, not only is the vertical dimension emphasized over the horizontal<sup>12</sup> but also an image of wholeness is produced, which incorporates the idea of transcendence. Besides, strength is an integral component of the poetic image: the simile of earthquake adds the notion of force to the picture (line 4). Though the text does not establish causal relation between the earthquake and the gently undulating petals (line 3), the two phenomena are still associated in the reader's mind. Consequently, the poetic effect of the simile results in highlighting the hugeness of the amount of the water and its enormous inertia since the tranquillity of the scene is not disturbed even by the force of an earthquake. At the same time the calmness of the surface is contrasted with

<sup>10</sup> Trans. by Courtney Langdon in Langdon 1918-1921, 9; "Or se' tu quel Virgilio, e quella fonte, / Che spandi di parlar sì largo fiume?" (Emiliani-Giudici 2013, 203).

<sup>11</sup> *The Bible* is quoted from: *The Study Bible: Authorized King James Version* (1993). Gáspár Károli's Hungarian translation of the *Bible* was extensively used by Hungarian protestant readers. The *King James Bible* may rightly be regarded as its English equivalent. This is why it is used in this paper. In the *King James Bible*, the words set in italics are the ones that were added by the translators to help the reader.

<sup>12</sup> Cf. Blair 1787, 59-60; Kardos 1968, 60.

turbulences in the depth, generating a mysterious, slightly disharmonious and disquieting overall picture of the universe, which might appear unfathomable even to Dante himself (lines 7-8).

In order to understand how this poetic image contributes to the spiritual process of experiencing God, we must turn our attention to Arany's aesthetic theory. In the 1850s, as a teacher of literature, he compiled for his students two slightly different versions of a concise introduction to aesthetics ("Preliminary Aesthetic Attainments"<sup>13</sup> and "Notes on Aesthetics"<sup>14</sup>). The exact date of their compilation is not known but it seems most likely that "Notes on Aesthetics" is the later of the two (see Arany 1962a, 634).

For the purpose of our analysis, the starting point of Arany's argument is the assumption that the "main goal of *art* is *beauty*"<sup>15</sup>. As contrasted with natural beauty, artistic beauty falls into three categories: the charming, the sublime and the ridiculous (Arany 1962b, 536). He discusses each at length, but the key issue in our line of reasoning is the sublime. In the first step, he draws a distinction between the charming and the sublime:

The charming is clear, open, bright and joyous: *the sublime is obscure, mysterious, gloomy and sombre*. The former is weak, the latter is strong; the former is small, the latter is great; the former is feminine and childish, the latter is masculine beauty, which expresses power. There needs to be harmony, whereas *contrast* contributes to its effect here.<sup>16</sup>

Arany goes on by describing what sensory objects, be they natural or artistic, generate sublime feelings: "From an *objective* point of view, a sublime object is dominated by the idea, by the spirit over the form [...]. Accordingly, in case of the sublime, harmony is not important, so much so, that in many cases it can do wrong to the sublime"<sup>17</sup>. After the general characterization of his subject, Arany goes into a more detailed categorization of sublime objects:

*Térbeni fönség* az, mely csupán rendkívüli nagysága által indít bennünket bámulatra. Az elláthatatlan puszta, a csillagos ég, stb. roppant kiterjedésük által hatnak ránk.

*Spatial sublimity* occurs when we are moved to admiration only by huge dimensions. A boundless desert, starry sky etc. impress us by their extraordinary physical extension.

<sup>13</sup>"Széptani előismeretek" (Arany 1962a, 635).

<sup>14</sup>"Széptani jegyzetek" (Arany 1962b, 532). About the sources Arany used see Pap 1934.

<sup>15</sup>"A művészetek fő célja a szép" (Arany 1962b, 534).

<sup>16</sup>"A kellem tiszta, nyílt, derült, vidor: *a fenséges zavaros, rejtélyes, borult komor*. Amaz gyöngye, ez erős; amaz kicsiny, ez nagy; az női s gyermeki, ez férfias szépség, mely erőt fejez ki. Amott összhangzat kell: ennek hatását a *contraszt* még emeli" (Arany 1962a, 641).

<sup>17</sup>"*Tárgyilag véve: a fenséges tárgyban az eszme, a szellemi uralkodik, mint egy az idom felett [...]. Észterint a fenségesnél az összhang nem lényeges dolog, sőt az idom összhangja sokszor ártana is a fenségesnek*" (Arany 1962b, 538).

A térbeni fönség legnagyobb foka a *végtelen*.

*Időbeni* fönség az, mely az idő hosszúsága által hat meg. A régi hősokeket fönségesbeknek képzeljük, mint a most élő embereket. Egy várrom, a Lybanon cédrusai stb. az idő által lesznek fönségessé. Az időbeni fönség legfőbb foka az *örök*. A tér- s időbeni fönség *egyesülhet* is valamely tárgyban. Pl. az egyiptomi gulák nemcsak roppant nagyságuk, hanem egyszersmind régiségök által döbbsentik meg a nézőt. [...]

Az *erőbeni* fönség kétféle: anyagi és szellemi. *Anyagi* erőt mutat pl. egy tengeri vész; *szellemi* erőt az ellenség közé visszatérő Atilius Regulus, a méregivó Sokrates; a Róma szabadságát túlélni nem tudó Uticai Cato; egy Leonidas, egy Zrínyi stb.

Az erőbeni fönség is egyesülhet a térbenivel: a háborgó ocean térben, erőben is nagyszerű.

Isten fogalmában: *mindenütt jelenvaló, térbeni fönség*; öröktől fogva és örökké való: *időbeni fönség*; mindenható, mindentudó stb. *erőbeni fönség*. Tehát az isten a legfönségesb fogalom: mert benne minden fönség egyesülve van.

(Arany 1962b, 539)

The greatest degree of spatial sublimity is the *infinite*.

*Temporal sublimity* occurs when we are moved by the length of time. Ancient heroes are imagined to be superior to the people of our days. The ruins of a castle, the cedar of Lebanon etc. are sublime by time. The greatest degree of temporal sublimity is the *eternal*.

Spatial and temporal sublimity can *blend* in a single object. For example, the pyramids of Egypt shock the onlooker not only by their huge dimensions but also by their antiquity. [...]

*Power* can be sublime in two ways: both physical and spiritual power can move us. A storm at sea, for instance, represents physical power, whereas Atilius Regulus, who returned to the hostile Carthage; Socrates, who drank poison; Cato the Younger, who could not survive the fall of Roman liberty; Leonidas and Zrínyi represent spiritual power.

Sublimity of power can also blend with the spatial sublime: the stormy ocean is magnificent both in space and power.

The concept of God includes *omnipresence: spatial sublimity*; foreverness and everlastingness: *temporal sublimity*; omnipotence, omniscience etc.: *sublimity of power*. Consequently, the concept of God represents the uppermost degree of the sublime: it unites all sorts of sublimity.

This theory on sublimity, which is likely to have been compiled around the time the poem was written, may provide the basis of an interpretation of the ode to Dante. The correlation Arany establishes between the concept of God and the uppermost degree of the sublime entitles us to draw the conclusion that, in the spirit of the theory, a complex poetic image of condensed sublimity meeting the demands of art will evoke the concept of God in the reader's mind. The opening picture of the poem seems to make use of this interrelation. It may fairly be argued that the components of the scene bear the traces of a selection in which the requirements of the sublime have been carefully considered. The unlimited scale of space with which we are presented suggests infinity. The fact that the onlooker, i.e. the speaker, has such an overall

view of the surface of the waters implies that his position is somewhere high above the surface (In the Hungarian text, the word “felett”, meaning “above”, is included in the emphatic end-position in the first line). When discussing the subcategories of the spatial sublime, as an example of the grand, Arany also mentions that “there is a majestic view from the Lomnic Peak”<sup>18</sup> (the most famous peak of the High Tatras in the north of former Hungary, now Lomnický štít, Slovakia), which can be rightly considered as a device that again contributes to the sublimity of the description.

Given the reference to an early phase of the Creation, the temporal setting of the scene becomes an effective case of the sublime of time. There are further temporal elements that are to intensify the result. The speaker’s first comment on the sea is about its mysterious character (lines 7-8). Within the frame of Arany’s classification of sublimity, the mystic belongs to one of the subcategories of the temporal sublime since the unravelling of a mystery

A *titokszerű* (mysticum), mely az időbeli fenséghez tartozik, minthogy megfejtése a jövőnek hagyatott fen, vagy az örök-létig fejtetlen marad. Az egyiptomi nép mythosza illy titkolódzás által lett fenségessé. Legtitkosabb lény az isten, azért is legfenségesebb; mint a saisi fátyolozott kép, mellynek felirata ez volt: „én vagyok, a mi volt, van, s lesz; és az én fátyolomat egy halandó sem lebbentheti fel.  
(Arany 1962a, 641)

Is to happen in the future or a mystery remains unsolved forever. The mythology of the Egyptian people grew sublime by such concealment. God is the most mysterious being consequently he is the most sublime; like the veiled image in Saïs, whose inscription read: “I am all that hath been, and is, and shall be; and my veil no mortal hath hitherto raised.

Again, we have a significant component that, according to the implicit argument of Arany’s theory, has the capacity of calling to mind the notion of God.

The sublime of power plays no lesser role in the compositional structure of the poem. Besides the motif of the earthquake, the allusion to the act of creation is an integral contribution to intensifying the effect of the sublime as Arany argues that “[*divine power*, which creates the world by the phrase ‘let there be’, is the most sublime”<sup>19</sup>. Later on in the poem (lines 23-24), the fight between the Leviathan and God is also alluded to, which results in a scene of concentrated sublimity dominated by the aspect of power. We have the unfathomable depth of the waters (aspect of space) with the frightening, primordial (aspect of time) aquatic monster (aspect of power) being beaten by God. The name of the Leviathan is mentioned six times in the Hebrew

<sup>18</sup> “A Lomnici csúcsról nagyszerű kilátás esik” (Arany 1962b, 539).

<sup>19</sup> “Legfenségesebb az *isten erő*, mely ‘legyen’ szavával világot teremt” (Arany 1962a, 641).

Bible<sup>20</sup>. In all of these cases, it seems to embody superhuman or even godlike power. The following quote from God's description of the crocodile-like monster from *The Book of Job* clearly exemplifies this:

Lay thine hand upon him [the Leviathan], remember the battle, do no more. Behold, the hope of him is in vain: shall not *one* be cast down even at the sight of him? None *is so* fierce that dare stir him up: who then is able to stand before me? [...] He maketh the deep to boil like a pot: he maketh the sea like a pot of ointment. He maketh a path to shine after him; *one* would think the deep *to be* hoary. Upon earth there is not his like, who is made without fear. He beholdeth all high *things*: he *is* a king over all the children of pride. (Job 41: 8-10; 31-34)

Having this portrayal in mind, even a sheer allusion to the sea-monster suffices to evoke sublime feelings. What Arany theorizes in terms of the immane, the horrible and the terrible is in obvious relation to the Leviathan. He argues that these three aesthetic categories also

a szörnyű, borzasztó, rettenetes, szinte a fönséges köréhez tartoznak s erőbeni fenséget tüntetnek elő. Szörnyű (immane) az, ami inkább nagysága s szokatlan alakja, mint a benne rejlő veszély által ijeszt, pl. az egyszemű cyclopsok, kigyólábú gygasok. Borzasztó (horridum), ha benne veszélyes erő nyilatkozik, mint a tengeri vihar, a romboló árvíz. Rettenetes (terribile), ha a veszély hirtelensége által meglep, mint a lesújtó villám. (Arany 1962b, 540)

belong to the sphere of the sublime and occasion sublimity of power. *The immune* (immane) is what frightens us by its size and unusual form rather than by the danger it represents; for example one eyed Cyclopes, snake-footed Gigantes. *The horrible* (horridum) is brought about when threatening powers like storms at sea and destructive floods manifest themselves. *The terrible* (terribile) is brought about when the astonishment is caused by the suddenness of the danger like in the case of a lightning stroke.

In addition to all these, there are even more sources of sublimity, identifiable with the help of Arany's aesthetics. When calling attention to some of the instances of the sublime in ancient classical literature, he points out that "in Homer, in the disguise of kind simplicity, many examples of the highest degree of sublimity are to be found. [...] Such is the case when Zeus shakes the whole of the universe by shaking his *ambrosial locks of hair*"<sup>21</sup>. Arany refers to the famous scene in the *Iliad* when Zeus nods his head to show consent

<sup>20</sup> Job 3: 8; Job 40: 25-41: 26; Psalm 74: 14; Psalm 104: 26; Isaiah 27: 1 (twice). Cf. Korpel, De Moor 2017, 3-18.

<sup>21</sup> "Homéznál, kedves egyszerűség leplébe burkolva igen sok példáit találjuk a legnagyobb fokú fenségnek. [...] Illyen az, hogy Zeüsz megrázzván *ambrosziás hajfűrtjeit*, ez által az egész világ alkotmánya megrendül" (Arany 1962a, 643).

to the request of Thetis: “Zeus, son of Cronos, nodded his dark brows. / The divine hair of the king of gods fell forward, / down over his immortal head, shaking Olympus / to its very base”<sup>22</sup> (Homer, *Iliad I*, 528-530). Then he goes on to argue that “Ovid imitates the scene in a much less effective way as he attributes more effort to Jupiter: ‘shook thrice and again his awful locks, wherewith he moved the land and sea and sky’”<sup>23</sup>. The underlying premise of his evaluation can be summed up in the formula that the less the effort needed to elicit grand consequences, the more sublime the scene will appear. This applies perfectly to the way how the deadly fight between the Leviathan and God is represented. Two Biblical loci provide the basis for the smashing of the Leviathan: “IN THAT day the LORD with his sore and great and strong sword shall punish leviathan the piercing serpent, even leviathan that crooked serpent; and he shall slay the dragon that is in the sea” (Isaiah 27, 1), and Psalm 74, 14, which has been quoted above. In contrast to the Biblical version of the slaughter, where forceful physical activity and violent movements of confronting beings are implied, no combative action by God is depicted in Arany’s poem. There are two consecutive events described: the perception of the sound the writhing Leviathan makes in the water and the advent of the spirit of God. The act of defeating the dragon is not visualized but rather conceptualized. Though there is no causal relation verbalised between the writhing of the monster and the triumphant God, the allusion to the Biblical fight encourages the interpretation that it was God who made the Leviathan “go *thrashing* in the waters” (line 23, emphasis added). In this way, Arany presents a crucial fight in which victory is won by the sheer presence of God. Compared to the highly praised lines of Homer, he gives us a conception of a vital clash with *no* perceptible effort exercised by God. Special emphasis is given to the victory by the fact that it is presented as part of the Creation, since line 24 explicitly refers to Genesis 1: 2, as shown above (Kardos 1968, 67). Consequently, God’s triumph appears to be an event which defines the quality of the Creation. Beyond doubt, the greatness of all the key elements of the scene makes it an indispensable contribution to the sublime character of the poem.

Having taken a brief look at some aspects of the sublime character of the poem, it is now time to consider how the speaker contributes to inducing the stimuli that evoke God’s presence. The basis of our approach is that Arany’s

<sup>22</sup> Trans. by Ian Johnston in Homer 2006, 25; “ἦ καὶ κυανέησιν ἐπ’ ὀφρύσι νεῦσε Κρονίων / ἀμβρόσια δ’ ἄρα χάρται ἐπερρώσαντο ἄνακτος / κρατὸς ἀπ’ ἀθανάτοιο· μέγαν δ’ ἐλέλιξεν Ὀλυμπον” (Csengery 1908, 18).

<sup>23</sup> “Mit Ovidius már sokkal gyengébben utánoz, nagyobb erőködést tulajdonítván Jupiternek: *Terribilem capitis concussit terque quaterque Cesariem; cum qua terras, mare, sidera movit*” (Arany, 1962a, 643). The quotation from Ovid’s *Metamorphoses* (I, 179-180) is the prose translation of Frank Justus Miller in Miller 1951, 14-15.



description of the effect the sublime exercises on the recipients seems to be in strict correspondence with the psychological dynamics of the speaker. Arany states that from “a *subjective* point of view, a sublime object first moves and astonishes us by letting us feel *our own smallness*, but soon this unpleasant feeling turns into joy”<sup>24</sup>. This psychological pattern is undoubtedly detectable in the way in which the speaker reflects on the image of the waters representing the *Divine Comedy* and what the emotions and thoughts are that arise from his reflections. The speaker’s first-person-singular soliloquy starts with an account of a past event in which he observed the waters of an intensely sublime character and in which the focus is on the description of the scene rather than on the circumstances of the occasion (lines 1-6). It has to be noted that my reasoning is based on the contention that the speaker is aware of the fact that the sight he remembers stands for Dante’s *magnum opus*. Since he is not addressing his words to a definite audience, unsurprisingly, he does not feel obliged to make his argumentation easily comprehensible, rationally articulated and logically lucid from the beginning. It is not his actual speaking position that entails the poem to be coherent but the poetic needs of the composition requires its sentences to turn out to be a consistently articulated whole *by the end*. The implicit fictitious framework of the poem is that we obtain an insight into the solitary recollections and meditations of someone whose references are not crystal clear *from the start*. That is why the reader is left uncertain whether the opening lines with the description should be understood literally or figuratively. From the reader’s point of view, the next two lines (7-8) contain an uncertain allusion to Dante: the turbulences of the swirling water in the unfathomable depth under the tranquil surface may evoke inferno and, in the light of the title, the emphatically doubled pronouns [he] may refer to Dante. Even so, at this point, a definite interpretation of the opening scene is hardly possible. Besides, these lines barely confirm the suspicion that the waters should be taken metaphorically. At the same time, as far as the speaker is concerned, there is a delicate shift of his attention from the details of the primordial ocean to his own reflections on it. This shift can be psychologically justified by the regular experience that, subsequent to a period of concentrated observation, the mind is likely to establish its relationship to the object observed. In doing so, the speaker unconsciously compares his comprehension of the world to that of Dante and, from this point on, his focus fixes on the supreme poet.

In the first half of the second stanza (lines 9-12), the speaker heuristically articulates his realization of the character of Dante’s spirit, who is endowed with different features of the sublime. The abstract pattern of the sublimity

<sup>24</sup> “*Alanyilag véve: A fönséges tárgy az, mely először meghat, megdöbbsent, mintegy érzeteti velünk önkicsínységünket: de aztán csakhamar a kellemetlen érzésből gyönyör fejlik ki*” (Arany 1962b, 538).



of the recalled experience of the waters seems to have been mapped into the observing mind, because this pattern appears to be involuntarily reproduced in the reflections of the speaker. Line 9 starts with his exclamation “Marvellous, his spirit!”. The marvellous, as an aesthetic category, is included in Arany’s theory:

*A csodás* (mirabile). Csodásnak nevezzük azt, ami mintegy természetfeletti erő által látszik végbevitetni, mely titkosan működik. És így rokon a titokszerűvel; de azon felül valami rejtett erő működését sejtjük. Eszerint az időbeni s egyszermind erőbeni fenéshez tartozik. (Arany 1962b, 540)

*The marvellous* (mirabile). We call something “marvellous” when, so to say, it seems to be carried out by supernatural power, which works secretly. Therefore, it is akin to the mystic; but, additionally, we conjecture the workings of some hidden power. Thus, it belongs to both the sublime of time and power.

The spatial aspect is immediately added to the characterization by identifying the spirit of Dante with “the unending / Heaven” (lines 9-10). Accordingly, all the three major categories of the sublime are contained in the two lines. Sublime associations and relating the spirit of Dante to heaven represent a kind of unconscious deifying attitude. As the speaker goes on speculating, in lines 11 and 12, all this is confirmed in a slightly more abstract hence slightly more conscious way. His flow of thoughts is focused on the God-like character of the object of his experience (Dante’s spirit) by highlighting its equality with heaven in different aspects: incomprehensibility, sublimity and size. (In the Hungarian text, the equivalent of the word “grandeur” is “főnség”, which means “sublimity”).

In order to understand the inner logic, or rather the psychological dynamics of the speaker, it is important to note that under the influence of God-like sublimity elicited by recalling the qualities of the *Divine Comedy*, he instinctively compares Dante to men in general and poets in particular (lines 13-16). The contrast (a component of the sublime) he perceives generates a feeling of inferiority in him. The psychological development is visualized by the trembling body and the falling of a laurel wreath of honour to the ground. At the same time, there is a bitter recognition concerning the meaning of the noun “poet”: “wretched rascal’s label!” (line 13). The word “poet” ultimately comes from the ancient Greek noun ποιητής meaning “maker”, “inventor”, “lawgiver”, “composer of verse and music”; and from the verb ποιέω meaning “make”, “create”, “compose” (Liddell, Scott 1883). In the Hungarian text, there is the slightly archaic noun and adjective *bitang* (translated into: “wretched rascal”) to express the unreliability of the meaning of the noun “poet”. In a dictionary published in the second half of the nineteenth century, the first meaning of the word is given as: “prey, booty, i.e. property obtained by force, by tournament, in fight, snatched from its previous possessor”. In addition, it means “stray animal” hence also “tramp”

and “illegitimate child”<sup>25</sup>. In all these cases, the common motif is “being out of place” both literally and figuratively. At this point, it is worth remembering that nowhere in the poem is there one single explicit hint at any of Dante’s specific poetic achievements. It is his unparalleled, complex sublimity and God-like quality that is juxtaposed against the poets, whose creative power, according to long-standing European traditions, is often considered to be similar to that of God (Mack 2005, 17-33). This contrast fulfils a double function: on the one hand, it confirms the grandeur of Dante again; on the other hand, it makes man feel his own inferiority, which is visualized as man kneeling as if in a sanctuary and adoring God (Horváth 1997, 211). Although the phrase “a church’s altar table” (line 15) brings into the picture a component that might seem incongruent for the reason that it refers to a limited space, as contrasted with the vastness of the sea and the sky, it does not disturb the poetic consistency of the text because: firstly, it sets the focus on sacredness, which is the central idea of the ode; secondly, this phrase is part of a simile and thus has only restricted power to shift attention from the original scene; thirdly, it does not interfere with the contrast of the vastness of the universe and the smallness of man since the speaker does not change his position. His inward eyes are kept on sources of the sublime, which, after a while, results in experiencing the presence of God. This is the point when he goes through the first psychological phase of the impact sublimity imposes on him. In Arany’s own words (as quoted above): the sublime “first moves and astonishes us letting us feel *our own smallness*”. The next phase of the workings of sublimity on men, i.e. how “this unpleasant feeling turns into joy” (see footnote 24), is represented in the following eight lines (lines 17-24).

In line 17, the speaker’s focus shifts back from the creator (“Marvellous, his spirit”, line 9) to his creation, in other words, from Dante to his masterpiece. Poetically, this shift is accomplished by a return to and an elaboration of the motifs by which Arany metaphorically described the *Divine Comedy* in the first stanza. While in lines 7-8 (“He alone – perhaps not even he – detected / Turbulence with which, deep down, the water swirled”) the human sensory organs are said to be unable to penetrate into the depth, in lines 17-18 (“Such a depth makes reason’s plumbline grow unsteady, / Float as if with feather weighted, not with lead”), metaphorically, a very basic and reliable instrument, the plumb proves

<sup>25</sup> “1) A régi nyelvben a[nnyi] m.[int] zsákmány, préda, azaz, erőszakkal, bajvivással, harcban szerzett, elébbi birtokosától elragadott jószág. És a bitangot osztani akarnák. És a sok bitangból szentegyházat rakattata. (Sz. László legendája). Bitangra kitenni vagyonát. Leányágra szállott jószág egy a bitanggal. K[öz]m[ondás]. 2) Urahagyott, uraveszett jószág, melyhez mindenki hozzányúl, Csáky szalmája. Különösen eltévelyedett barom, melynek ura nem tudatik, s melyet, kinek tetszik, elfog, behajt, használ, szóval, zsákmány gyanánt él vele. *Bitang ló, bitang marha. A tilosban járóbitang marhát behajtani a biróhoz.* Innen átv. értelemben mondják csavargó emberről, ki senkihez nem tartónk. *Bitang szolga* = uratlan kóborló. *Sehonmai bitang ember*” (Czuczor, Fogarasi 1862-1874, 670).

to be totally useless. As can be seen, the structural unity in the motion of narration is determined not by the formal logic of argumentation but by the laws of association. In this regard, the shift of attention is convincingly motivated from a psychological point of view not only because there is an evident relationship between the writer and his opus but also because it appears to be a natural reaction that, having been faced with the inexplicable, God-like character of the *spirit* of Dante, the speaker tries to comprehend his *epic* in a rational way. The failure of this approach is visualized by an image, which fits perfectly into the system of the relatively few motifs that the poem utilises. In spite of rational incomprehensibility, no insuperable antagonism arises between the speaker's mind and the object of its sensation as, in a non-rational way, the *perceptive power* of the soul grasps the world created by Dante. (A literally accurate translation of line 19 reads in English: "the soul *feels* being caught up in the eddy" [emphasis added]). At this point, when the speaker is still completely overwhelmed by the sublimity experienced, astonishment begins to turn into joy. Instead of being driven (mainly) by intellect, the soul starts to be oriented by divination (line 20), which, under the influence Dante's sublime poetry, results in "dread and pleasures" (line 22). Dread is evidently inflicted by the proximity to ultimate power. The Biblical scene of Moses and the Burning Bush can be referred to as an example of it (Otto 1936, 12-24): "Moreover he said, I *am* the God of thy father, the God of Abraham, the God of Isaac and the God of Jacob. And Moses hid his face; for he was afraid to look upon God" (Exodus 3: 6). The sources of pleasures are not less carefully motivated from a psychological point of view. In lines 23-24, the speaker feels to be witnessing the victory of God over the primal monster of the waters; at the same time, the phraseology, recalling the well known last part of the second verse of Genesis ("And the Spirit of God moved upon the face of the waters"), makes this triumph part of the Creation, consequently the act of creation becomes interwoven with the idea of being delivered from evil. A narrative like that can convincingly motivate great joy. In a strict sense, we are presented with a kind of pseudo-Biblical world, whose credibility is guaranteed rather by the coherence of delicately interconnected poetic structures than by close correspondence to Biblical narratives.

Having gone through the emotionally intense experience of dread and pleasure, in the last stanza, the speaker begins to process this impression by contemplating the ontological status of the spirit of Dante, whose writing has made him experience God. The deeply religious experience raises the theological question of God's indivisibility (lines 25-26). According to *The Second Helvetic Confession* (in accordance with other Christian creedal documents):

God is one in essence or nature, subsisting in himself, all sufficient in himself, invisible, incorporeal, immense, eternal, Creator of all things both visible and invisible, the greatest good, living, quickening and preserving all things, omnipotent and supremely wise, kind and merciful, just and true. [...] Notwithstanding we believe and teach that the same immense, *one and indivisible God* is in person inseparably and without

confusion distinguished as Father, Son and Holy Spirit so, as the Father has begotten the Son from eternity, the Son is begotten by an ineffable generation, and the holy Spirit truly proceeds from them both, and the same from eternity and is to be worshipped with both. (*The Constitution of the Presbyterian Church (U.S.A)* 1999, 80; emphasis added)

In the form of a question, in a wondering way, the speaker confronts his God-like experience of Dante's spirit with the theological doctrine of God's indivisibility ("unbroken whole", line 26; cf. Horváth 1997, 213). From the confessional point of view, the contradiction, even an implied blasphemy, of Dante's spirit being part of God is obvious. The speaker does not go on speculating in this way, and by raising another reason to explain the creative power of the spirit of Dante (lines 27-28) he implicitly rejects his first conjecture as a possible explanation. His second suggestion, which considers the problem from an epistemological point of view, is dropped as well. These attempts reconfirm both the transcendent character of the feelings the *Comedy* has induced in the speaker and the incomprehensibility of experiencing God, since both of the rational approaches to elucidating what has been experienced fail.

Having no answers to his own questions, the speaker's focus shifts again and, still in a wondering mood, he comes to a conclusion on what effect literary works like Dante's have on men in relation to divinity (lines 29-32). While poetry of the highest quality is presented as something that can be realized once in thousands of years (line 29) and as the result of non-conscious activity (a "dream strays" into a certain world; see line 30), a definite function is ascribed to its *effect*, which is to make man pray to God, who appears to be a point of orientation and comfort. These attributes come from the poetic image of the "mist-hidden Godhead" (line 32), which is a Biblical reference to Yahweh leading and protecting the Israelites while fleeing the Egyptians through the wilderness in seeking the promised land: "And the LORD went before them [the children of Israel] by day in a pillar of a cloud, to lead them the way; and by night in a pillar of fire, to give them light; to go by day and night: He took not away the pillar of the cloud by day, nor the pillar of fire by night, from before the people" (Exodus 13: 21-22). In the case of immediate danger at the Sea of Reeds, in a protective manner, the pillar of fire and cloud separated the Israelites and the army of the pharaoh:

And the angel of God, which went before the camp of Israel, removed and went behind them; and the pillar of the cloud went from before their face, and stood behind them; And it came between the camp of the Egyptians and the camp of Israel; and it was a cloud and darkness *to them*, but it gave light by night *to those*; so that the one came not near the other all night. (Exodus 14: 19-20)

In all their travels, the Israelites were constantly guided by the pillar of fire and cloud:

And when the cloud was taken up from over the tabernacle the children of Israel went onward in all their journeys; But if the cloud were not taken up, then they journeyed not till the day that it was taken up, For the cloud of the LORD was upon the tabernacle by day, and fire was on it by night in the sight of all the house of Israel, throughout all their journeys. (Exodus 40: 36-38)

With this Biblical background in mind, it can be argued that the poetic image of the “mist-hidden Godhead” (line 32) is evidently associated with the idea of guidance, assurance of safety and favour and also of the visual manifestation of God’s presence. In the Hungarian text, the last two lines of the poem translate as, “So that the unbelieving man may learn to worship the mist-hidden Godhead”. Using a clause of purpose in his contemplation, the speaker, who regards men as “unbelieving” (line 31), comes to the realization that, no matter how rarely and how accidentally literary masterpieces of the quality of Dante might materialize, they have a specific and vital purpose: to make men worship God. This is a conclusion, which implies the presupposition or the belief that the mist-hidden God exists. Assigning an extrinsic aim to a masterpiece, the speaker reveals the teleological nature of his mindset. In the articulation of his rationalized interpretation of the effects of the *Divine Comedy*, he contends that men are reconverted or reconfirmed to believe in an omnipotent, awe-inspiring and at the same time caring God. Despite the impersonal way in which he formulates his conclusion, he seems to be one of the unbelieving persons, who has experienced the sublimity of God.

As far as the carefully developed interrelation between sublimity and God is concerned, the poetic coherence of the text is sustained until the very end. In line 29 there is reference to a huge span of time and in the final line there is the image of the mysterious and powerful “mist-hidden Godhead” (line 32), which is included among Arany’s many examples of the sublime from the *Old Testament*:

Holy Scripture is full of examples of the sublime: in the Books of Moses there is God, who creates the world by a single word, who decrees his commandments amid thunders and lightning flashes on Mount Sinai; and there is the pillar of fire that led the people of Israel in the wilderness etc.<sup>26</sup>

The fact that Arany’s concept of God is closely aligned to sublimity can be justified by other remarks of his. For example, in a letter to Imre Madách (1823-1864) of 1861 he advised his friend on some of the lines of his lyrical drama *The Tragedy of Man*. In the opening lines of Scene 1, the Chorus of Angels praises the Lord for the Creation, to which he replies: “The great work

<sup>26</sup>“A szentírás telve fenséges példákkal: Mózesnél az isten, ki egy szavával teremti a világot; ki a sinai hegyen mennydörgés, villámlás között adja ki parancsait; a tűz oszlop, mely izrael népét vezérli a pusztában stb” (Arany 1962a, 642-643).

has now been completed, true. / The clockwork ticks – and its Maker relaxes. / Until the first cogwheel must be replaced, / it can rotate, for aeons, on its axes”<sup>27</sup>. Though these lines bear the traces of Arany’s corrections, his remark on Madách’s original version is revealing about his expectations of how sublime a poetic representation of God should be: “In these four lines, God appears to be a self-contented craftsman, which has a tinge of the comic. It is at the beginning of the play and these are God’s first words. Should it not be changed for something more sublime?”<sup>28</sup> Arany seems to regard the sublime as a, if not the, means by which an impressive artistic representation of God is feasible.

Arany’s reference to man as “unbelieving” brings to light the considerable degree of his secularized approach to the self. In their description of the Enlightenment, Andrew Ashfield and Peter de Bolla characterise the eighteenth century by “large-scale changes in the epistemological grounding”, which is further specified as

the crucial demise of theological certainties in the face of the new beliefs of the Enlightenment. It is this general shift from a situation in which knowledge is grounded in religious belief to one in which a series of interlinked technical discourses determine, legislate and police specific forms of knowledge. (Ashfield, De Bolla 1998, 6)

Accepting secularization as the context for the evolution of the sublime, Robert Doran concludes his study of early modern key theories contending that

by displacing religious experience into art and the aesthetic experience of nature, the sublime represents a form of resistance to the secularizing tendencies of modern culture, an effort that blurs the category distinction between the religious and the secular, the sacred and the profane, resulting in a kind of ‘religion without religion’. (Doran 2015, 286)

Arany’s mentality in relation to the sublime can be cited as an example of the general tendency described by Doran. The signs of a nostalgic attitude towards a firm and unshaken faith are present in his poetry. The two lines of “To My Son” (1850) can serve as an iconic example of them: “Would that within my soul were shrined again / The faith unquestioning that life hath slain”<sup>29</sup>. In the absence of firm and unshaken religious faith, Arany seems able to identify a point of reference and orientation by an experience the sublime induces. Thus, his poem, which radically rewrites the norms of contemporary panegyrics, becomes deeply personal not only in relation to Dante but also to poetry and God.

<sup>27</sup> Trans. by Robert Zend in Radó, Andor 2014, 317; “Be van fejezve a nagy mú, igen. / A gép fogrog, az alkotó pihen. / Év-millióig eljár tengelyén, / Míg egy kerékfogát ujítani kell” (Madách 2005, 15).

<sup>28</sup> “Az egész négy sor mesteremberes önelégültsége is komikai színben tűnik fel. Annyival inkább, mert a darab elején van, s az első szava istennek. Nem kellene majestatikusabb hangúval cserélni föl?” (János Arany to Imre Madách, in Arany 2004, 601).

<sup>29</sup> Trans. by Nora de Vályi and Dorothy M. Stuart in De Vályi, Stuart 1911, 63; “Oh, ha bennem is, mint egykor, épen / Élne a hit, vigaszul nekem! ...” (Arany 1951, 86).



## References

- Arany János (1951), *Kisebb költemények* (Shorter Poems), vol. I, *Arany János Összes Művei* (The Complete Works of János Arany), ed. by Géza Voinovich, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- (1952), *Zsengék, töredékek, rögtönzések* (Juvenilia, Fragments, Improvisations), vol. VI, *Arany János összes művei* (The Complete Works of János Arany), ed. by Géza Voinovich, Budapest, Akadémiai Kiadó.
- (1962a), “Széptani előismeretek (Preliminary Aesthetic Attainments)”, in Id., *Prózai művek I: Eredeti szépprózai művek, szépprózai fordítások, kisebb cikkek, tanulmányok, iskolai jegyzetek* (Prose Works I: Original Works of Fiction, Translated Works of Fiction, Shorter Articles, Essays, Lecture Notes), vol. X, *Arany János Összes Művei* (The Complete Works of János Arany), ed. by Mária Keresztury, Budapest, Akadémiai Kiadó, 631-658.
- (1962b), “Széptani jegyzetek” (Notes on Aesthetics), in 1962a, 532-565.
- (1962c), “A Magyar nemzeti vers-idomról” (On Hungarian National Verse form), in 1962a, 218-258.
- (1963), “Glosszák 92” (Glosses 92), in Id., *Prózai művek 3: Glosszák, szerkesztői üzenetek, szerkesztői megjegyzések, előfizetési felhívások* (Prose Works III: Glosses, Editorial Messages, Editorial Remarks, Subscription Calls), vol. XII, *Arany János Összes Művei* (The Complete Works of János Arany), ed. by G.B. Németh, Budapest, Akadémiai Kiadó, 36.
- (1968a), “Írányok” (Trends), in Id., *Prózai művek 2: 1860-1882* (Prose Works 2: 1860-1882), vol. XI, *Arany János Összes Művei* (The Complete Works of János Arany), ed. by G.B. Németh, Budapest, Akadémiai Kiadó, 154-170.
- (1968b), “Költemények Szász Károlytól” (Poems by Károly Szász), in 1968a, 186-216.
- (2004), *Arany János levelezése: 1857-1861* (The Correspondence of János Arany: 1857-1861), vol. XVII, *Arany János Összes Művei* (The Complete Works of János Arany), ed. by János Korompay H., Budapest, Universitas Kiadó.
- Ashfield Andrew, De Bolla Peter (1998 [1996]), “Introduction”, in Andrew Ashfield, Peter de Bolla (eds), *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, Cambridge-New York-Melbourne, Cambridge UP, 1-16.
- Blair Hugh (1787 [1783]), *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, vols. I-III, London, A. Strahan, T. Cadell, W. Creech, <<https://archive.org/details/lecturesonrheto-31blaignoog>> (11/2017).
- The Constitution of the Presbyterian Church (U.S.A.): Part 1: The Book of Confessions* (1999), Louisville, The Office of the General Assembly, <[http://oga.pcusa.org/site\\_media/media/uploads/oga/pdf/boc2016.pdf](http://oga.pcusa.org/site_media/media/uploads/oga/pdf/boc2016.pdf)> (11/2017).
- Czuczor Gergely, Fogarasi János, eds (1862-1874), *A magyar nyelv szótára* (The Dictionary of the Hungarian Language), vols. I-VI, Pest, Emich Gusztáv.
- Dante (2013), *La Divina Commedia*, a cura di Paolo Emiliani-Giudici, <[https://www.liberliber.it/mediateca/libri/e/emiliani\\_giudici/dante\\_la\\_divina\\_commedia/pdf/emiliani\\_giudici\\_dante\\_la\\_divina\\_commedia.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/e/emiliani_giudici/dante_la_divina_commedia/pdf/emiliani_giudici_dante_la_divina_commedia.pdf)> (11/2017).
- (1918-1921), *The Divine Comedy*, trans. by Langdon Courtney, Cambridge, Harvard UP.
- Doran Robert (2015), *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*, Cambridge, Cambridge UP.

- Döbrentei Gábor (1817), “A kiadó megjegyzése” (A Remark of the Editor), *Erdélyi Múzeum* 7, 91.
- Eisemann György (2001), *Eisemann György Előadása Arany János Dante című verséről* (György Eisemann’s Lecture on János Arany’s Poem Entitled *Dante*), *WEBFU – Wiener elektronische Beiträge des Instituts für Finno-Ugristik* 6, 1-10 <<http://webfu.univie.ac.at/texte/eisemann.pdf>> (11/2017).
- (2007), “Líra és bölcsélet: 1895 Komjáthy Jenő: *A homályból*” (Lyrical Poetry and Philosophy: 1895 Jenő Komjáthy: From Darkness), in Mihály Szegedy-Maszák, András Veres (eds), *A magyar irodalom története II: 1800-tól 1919-ig* (The Histories [Stories] of Hungarian Literature), Budapest, Gondolat Kiadó, 598-610.
- (2010), *A későromantikus magyar líra* (Late-Romantic Hungarian Lyrical Poetry), Budapest, Ráció Kiadó.
- Homer (1908 [1896]), *Homeros Iliasa* (The Iliad by Homer), ed. by János Csengery, Budapest, Atheneum.
- (2006), *The Iliad*, trans. by Ian Johnston, Arlington, Virginia, Richter Resources Publications <<http://intersci.ss.uci.edu/wiki/eBooks/BOOKS/GREEKS/Homer/The%20Iliad%20Homer.pdf>> (11/2017).
- Horváth Károly (1997), “Vallási jellegű látomások: Álom, halál, örökkévalóság Arany János, Tompa Mihály és Vajda János költészetében” (Religious-like Visions: Dream, Death, Eternity in the Poetry of János Arany, Mihály Tompa and János Vajda), in Id., *A romantika értékrendszere* (The Value System of Romanticism), Budapest, Balassi Kiadó, 196-233.
- Kaposi József (1911), *Dante Magyarországon* (Dante in Hungary), Budapest, Révai és Salamon Könyvnyomdája.
- Kardos Tibor (1968), *Arany Dante-ódája keletkezéséhez* (Some Contexts of the Creation of Arany’s Ode to Dante), *Filológiai Közöny* 1-2, 49-74.
- Korpel Marjo, De Moor Johannes (2017), “The Leviathan in the Ancient Near East”, in Koert Bekkum, Jaap Dekker, H.R. Kamp, Eric Peels (eds), *Playing with the Leviathan: Interpretation and Reception of Monsters from the Biblical World*, Leiden-Boston, Brill, 3-18.
- Kölcsey Ferenc (1960), “Töredékek a vallásról” (Fragments on Religion), in Ferenc Kölcsey, *Kölcsey Ferenc összes művei* (The Complete Works of Ferenc Kölcsey), vol. I, ed. by Józsefné Szauder, József Szauder, Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1035-1081.
- Liddell H.G., Scott Robert (1883 [1843]), *Greek-English Lexicon*, New York, Harper & Brothers, <<https://archive.org/stream/greekenglishlex00liddrich#page/n7/mode/2up/search/%CF%80%CE%BF%CE%B9%CE%B7%CF%84%CE%AE%CF%82>> (11/2017).
- Mack Michael (2005), *Sidney’s Poetics: Imitating Creation*, Washington, The Catholic University of America Press.
- Madách Imre (2005), *Az ember tragédiája: Drámai költemény: Szinoptikus kritikai kiadás* (The Tragedy of Man: Lyrical Drama: Synoptic Critical Edition), ed. by Kerényi Ferenc, Budapest, Argumentum.
- Otto Rudolf (1936), *The Idea of the Holy: An Enquiry into the Non-rational Factor in the Idea of the Divine and its Relation to the Rational*, trans. by J.W. Harvey, London, Oxford UP, <<https://archive.org/details/theideaoftheholy00ottouoft>> (11/2017).



- Ovid (1951 [1916]), *Metamorphoses*, trans. by E.V. Rieu, vol. I-II, Cambridge, Massachusetts, Harvard UP.
- Pap Károly (1934), "Bevezetés" (Introduction), in Id. (ed.), *Arany János-émlékkönyv* (Memorial Volume for János Arany), vol. II, *Arany János széptani jegyzetei* (János Arany's Notes on Aesthetics), Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 3-25.
- Prickett Stephen, ed. (2010), *European Romanticism: A Reader*, London-New York, Continuum International Publishing Group.
- Radó György, Andor Csaba (2014), *Az ember tragédiája a világ nyelvein* (The Tragedy of Man in the Languages of the World), Balassagyarmat-Szeged, Madách Irodalmi Társaság.
- The Study Bible: Authorized King James Version* (1993), Harrah, Oklahoma, Academy Enterprises, Inc.
- Szaunder József (1966), "Dante a XIX. századi magyar irodalomban" (Dante in the Nineteenth Century Hungarian Literature), in Tibor Kardos (ed.), *Dante a középkor és a renaissance között* (Dante between the Middle Ages and the Renaissance), Budapest, Akadémiai Kiadó, 499-574.
- Teleki József (1818), "A régi és új költés különbségeiről" (On the Difference between Ancient and Modern Poetry), *Tudományos Gyűjtemény* 2, 48-73.
- De Vályi Nora, Stuart D.M. (1911), *Magyar Poems*, London, E. Marlborough & Co, <<https://archive.org/details/magyarpoems00vall>> (11/2017).
- Wigand Otto, ed. (1832), *Közhasznú Esmeretek Tára* (Collection of Useful Knowledge), vol. III, Pest, Wigand Otto.



# Autobiografia e autobiografismo in Karen Blixen. Una lettura contrastiva di *Out of Africa* e delle lettere “africane”

Carolina Iacucci

Università degli Studi di Firenze (<[carolina.iacucci@unifi.it](mailto:carolina.iacucci@unifi.it)>)

## Abstract

The main aim of this article is to challenge the interpretation of Karen Blixen's *Out of Africa* as a sample of autobiographical or memorialistic writing, and to highlight its connections to ethnography and epic. By means of a contrastive analysis of the literary work based on Blixen's experience as a European farmer in Kenya and the private epistolary written during her seventeen-year-long stay in Africa, the present study investigates the writer's stylistic choice of depersonalization and aims to understand the profoundly elusive and hybrid nature of the text, at the same time distant from the imperative of reporting and from introspection.

Keywords: *autobiography, Karen Blixen, literary criticism, migration, world literature*

## 1. Introduzione

Karen Blixen (1885-1962) cominciò a scrivere in modo professionistico quando aveva già più di quarant'anni: il suo esordio letterario, con *Seven Gothic Tales*, è del 1934. Prima di allora, l'autrice aveva ricevuto una formazione nel campo delle arti figurative, studiando, dall'età di diciassette anni, disegno, prima come allieva di Charlotte Sodes, presso la scuola di Copenaghen, e, in seguito, fino al 1906, frequentando i corsi dell'Accademia di Belle Arti sempre nella capitale danese. Nel 1907 debuttò nel mondo della letteratura con un primo racconto, “Eneboerne” (Gli eremiti), pubblicato dalla rivista culturale *Tilskueren*, seguito da altri due, “Pløjeren” (L'aratore), uscito nel *Gads danske Magasin*, e da “Familien de Cats” (La famiglia de Cats), pubblicato sempre da *Tilskueren* nel 1909. Ancora prima, nel 1902, aveva composto una *pièce*

teatrale che avrebbe avuto pubblicazione solo nel 1926, dopo molteplici revisioni. Nonostante queste prove, la vocazione letteraria della Blixen si manifestò in modo compiuto e non più amatoriale solo dopo il suo ritorno dal Kenya, dove si era stabilita nel 1914 all'indomani del matrimonio con Bror Blixen-Finecke, il barone da cui ricevette cognome e titolo.

Del periodo africano si nutrono tre testi della Blixen: *Out of Africa* (1937), la trascrizione di una conferenza tenuta a Lund il 4 novembre del 1938 divenuta un saggio dal titolo *Sorte og hvide i Africa* (1995; Negri e bianchi in Africa) e *Shadows on the Grass* (1960), l'ultimo scritto prima di morire, una raccolta di racconti, memorie e ritratti del periodo keniota. A questo "autobiografico" "filone africano" (Berni 2015, 201), un'isola nella sua produzione prosastica, si affianca quello *fictional*, caratterizzato da suggestioni fantastiche, venature gotiche e tardo-romantiche, atmosfere metafisiche. La parabola letteraria della scrittrice danese è, quindi, caratterizzata da questa peculiarità, una natura ancipite, doppia, in un certo senso contraddittoria. L'attenzione di questo studio non intende, però, concentrarsi in modo prioritario sulla dialettica tra le due anime blixeniane, quanto piuttosto sulla questione complessa della collocazione letteraria di *Out of Africa*, un'opera che viene spesso definita come l'autobiografia dell'autrice, un'etichetta che, tuttavia, è necessario problematizzare. In questo senso, lo studio si serve di una risorsa importantissima, le lettere che la Blixen ha inviato regolarmente ai suoi famigliari, durante il periodo in cui visse in Africa, dal 1914 al 1931, l'anno della definitiva presa di coscienza, da parte sua, del fallimento irrimediabile della sua attività imprenditoriale e, ancor più, del suo progetto esistenziale.

Al di là della complessità di una vicenda letteraria nutrita di influenze vaste e diversissime, anche solo all'interno della produzione "africana", gli ambiti d'approfondimento possibili sono estremamente numerosi. Ma quel che più sorprende è come la Blixen parta da un serbatoio di memorie private, accumulate durante la sua esperienza in Africa, eppure a queste memorie attinga non per costruire una narrazione scopertamente personale, per testimoniare il processo d'evoluzione morale, intellettuale, emotiva della sua personalità a contatto con la diversità (una società che rappresenta l'altro da sé *par excellence*), quanto piuttosto per restituire a chi legge una sua verità, quasi una meditazione, sull'Africa. Questa verità "meditata", senz'altro parziale e partigiana, non è però né di natura affettiva (il coinvolgimento della Blixen appare stilizzato, raffreddato dalla e nella distanza) né di natura strettamente documentaristica, perché, nel suo racconto, non trova alcuno spazio la disposizione diacronica di eventi o il riferimento all'attualità del paese in cui pure ha vissuto e di cui conosceva la situazione politica. Anche senza entrare nella questione della coscienza coloniale della Blixen, giudicata spesso ambivalente (Stecher 2014, 158; 162), stupiscono le omissioni di episodi come, ad esempio, la sanguinosa repressione da parte degli inglesi della protesta fuori dall'Hotel Norfolk di Nairobi, nel 1922 (Gikandi, Mawandi 2007, 168), o di qualsiasi altro fatto di

cronaca; eppure, a giudicare dalle lettere, la questione del rapporto tra coloni e nativi sembra essere, per la scrittrice, di grande interesse<sup>1</sup>. Non è oggetto specifico di questo intervento critico la discussione del peso e delle responsabilità della Blixen nella rappresentazione coloniale, ma lo è, piuttosto, comprendere perché *Out of Africa* sia un'opera che si serve di materiale autobiografico, ma non possa considerarsi pienamente un'autobiografia e perché e in che misura la Blixen inclini, dunque, per un'interpretazione "ibrida" del genere, ripudiando sia la deriva soggettivista sia l'oggettivazione giornalistica per approdare, in ultima analisi, a una scrittura singolare, sospesa tra *epos* ed etnologia<sup>2</sup>.

## 2. Out of Africa, *autobiografia senza ego*

Quando Karen Blixen, nel 1936, comincia a scrivere *Out of Africa* sono passati oramai cinque anni dal suo ritorno definitivo in Danimarca dal Kenya, una delle quattro unità territoriali dell'allora Africa Orientale Britannica in cui, dopo aver rilevato una piantagione, si era dedicata a coltivare caffè ed era vissuta, in modo intermittente, per diciassette anni. *Out of Africa* non è, dunque, un libro scritto di getto, né un'opera strettamente memorialistica: è,

<sup>1</sup> Alla protesta fuori dall'hotel Norfolk di Nairobi prese parte anche Harry Thuku, un militante politico appartenente all'etnia dei Kikuyu considerato uno dei pionieri del movimento nazionalista africano in Kenya e uno dei principali interpreti della consapevolezza anticolonialista degli autoctoni: "on 26 February 1922, during a mass meeting with more than 25.000 people, he called for civil disobedience against the payment of taxes and a strike action against all types of European work. Thuku and some others were arrested on 14 March 1922. Workers went on strike, and people gathered near his police cell opposite the Norfolk hotel in Nairobi to protest. Especially women disobeyed the orders to disperse. The authorities fired on the crowd and killed at least 23 people" (Ombongi-Rutten in Irele-Jeyifo, eds, 2010, 376).

<sup>2</sup> Nonostante non sia interesse di questo articolo affrontare il posizionamento di *Out of Africa* rispetto alla costruzione di un immaginario colonialista e alla rappresentazione razzistica delle etnie africane, è opportuno ricordare almeno il più duro degli attacchi che il testo abbia mai ricevuto, quello da parte del romanziere e accademico keniota Ngũgĩ wa Thiong'o che, nel suo *Moving the Centre*, rivolge alla Blixen una vera e propria accusa: "there is a third Africa – and for me a most dangerous Africa – beloved by both the hunter for profit and the hunter for pleasure. This is the Africa in European fiction. The creators of this kind of Africa are best represented by the Danish writer by the name of Karen Blixen, alias Isak Dinesen. [...] *Out of Africa* is one of the most dangerous books ever written about Africa, precisely because this Danish writer was obviously gifted with words and dreams. The racism in the book is catching, because it is persuasively put forward as love. But it is the love of a man for a horse or for a pet" (1993, 133). Ngũgĩ wa Thiong'o sottolinea, esacerbando ancor più i toni, l'entità del danno "pedagogico" commesso dalla letteratura "colpevole" della Blixen: "Karen Blixen is, of course, entitled to her views, however sickening. But Karen Blixen is more than this. She is a European phenomenon. To Western Europe she is a saint, a literary saint, and she has been canonised as such. She embodies the great racist myth at the heart of the Western bourgeois civilisation. She is the authority on Africa and many European and American children are brought up on Karen Blixen" (ivi, 135).

piuttosto, un'autobiografia d'impostazione anti-documentaristica, senza alcuna puntualità di riferimento, tantomeno cronologico, né ombra di cronachismo. Non ha il piglio del resoconto, ma il timbro incerto di un romanzo-saggio, un testo compatto dal punto di vista strutturale, eppure apparentemente incerto per quanto riguarda l'intenzione. La materia di tutti quegli anni trascorsi in Africa passa attraverso un filtro sottilissimo e quanto leggiamo non è frutto di un'operazione di *reporting*, ma di un effettivo *story-telling*, mediazione in senso narrativo delle memorie accumulate, in cui la visione di sintesi prevale sulle coordinate minute e sullo scrupolo strettamente analitico. A proposito della difficoltà di collocazione di *Out of Africa*, è opportuno osservare, da una parte, come la teorizzazione e la codificazione dei generi letterari siano necessarie alla continuità della letteratura e all'intercettazione delle sue mutazioni, e, dall'altra, quanto nondimeno sia opportuno evitare di cadere nella tentazione d'idealizzare o normativizzare un genere letterario. Se l'autobiografia è, a maglie strette, il racconto della genesi e dello sviluppo di una personalità, *Out of Africa* non è allora un'autobiografia, perché l'autrice mette solo in minima parte a servizio della narrazione il proprio vissuto e il suo rimbalzo emozionale. In tal senso, appare interessante la riflessione di Lejeune che, ne *Le Pacte autobiographique* (1975, 165-196), nella sezione in cui analizza l'opera di Gide, propone di operare un distinguo tra l'autobiografia *stricto sensu* e l'uso di materiale autobiografico per ragioni letterarie. Riferendosi a Gide, Lejeune parla di spazio autobiografico, una sorta di costruzione, di architettura: l'autore non ha scritto alcun testo strettamente autobiografico, ma la dialettica tra tutti i suoi testi – *fictional*, diaristici, critici –, il gioco e le reciproche meccaniche che questi innescano fra loro, danno vita a una proiezione del sé che non ripudia, ma anzi integra un'ambiguità sostanziale in grado di scongiurare, così, lo spettro della riduzione o della sclerosi della sua identità. Questa stessa intuizione si può, certamente, applicare anche al caso della Blixen, nonostante la sua evidente distanza dall'universo gidiano. La "depersonalizzazione" è un tratto significativo di *Out of Africa* ed è, in un certo senso, una forma di "pulizia" del sé, di epurazione dall'opera di ogni accento soggettivista in nome di un'intenzione di scardinamento dell'autoreferenzialità e di una rappresentazione identitaria meditatamente "ambigua" e indiretta.

Karen Blixen si era trasferita in Kenya in seguito al fidanzamento ufficiale con il barone Bror Blixen-Finecke, suo cugino svedese di secondo grado, avvenuto il 23 dicembre del 1913: il 14 gennaio del 1914 la coppia si sposò a Mombasa prima di partire, all'indomani, per Nairobi. Lì vicino Bror aveva comperato da un connazionale un terreno di duemilatrecento ettari destinato alla coltivazione del caffè, una scelta che si rivelò poco lungimirante dal momento che la fattoria che avrebbero acquistato in seguito si ritrovava, così, collocata troppo in alto, in una posizione in cui la terra, a causa della sua acidità, risultava inadatta a un tale scopo. L'imprudenza di temperamento e l'assenza di competenze agricole e di spirito imprenditoriale del marito condannarono

l'attività al fallimento già dal principio, ma la scrittrice cercò con tutte le sue forze di salvarla anche quando era oramai a tutti evidente che non c'era più nulla da fare. L'Africa – e la sua azienda agricola – rappresentarono per Karen Blixen una via di fuga dalla bolla famigliare nella quale era cresciuta, il mondo ovattato e rigido della pur amatissima madre: per desiderio di avventura e di evasione da ciò che conosceva a memoria e che disprezzava – la prevedibilità di un'esistenza scandita dalla *routine* e da un'etichetta molto rigorosa di convenzioni sociali – aveva scelto di lasciare Rungstedlund, di poco a nord rispetto a Copenaghen, per gli altipiani del Ngong<sup>3</sup>.

È essenziale sottolineare come l'esilio della Blixen fu, di fatto, un autoesilio, una scelta dettata non dalla necessità economica o politica, ma da un'esigenza diversa, di natura spirituale, l'urgenza di un affrancamento da un *modus vivendi* rigettato in nome di un sogno, un ideale di esistenza più avventuroso e imprevedibile, più libero e “adrenalinico”. Se per leggere, nella sua complessità, la vicenda letteraria, segnata dalla diglossia, della Blixen adottiamo a proposito le categorie interpretative del *déracinement*, dell'*unsettlement* e dell'erranza (Mucci 2007 [1998], 101-177), dobbiamo pur farlo considerandole all'interno di un discorso più ampio, che consideri la precisa volontà dell'autrice di abbandono di un modello sociale a favore di un altro, senz'altro indeterminato e caotico, foriero di promesse e di sperimentazioni<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Nella lettera alla madre da Ngong del 14 giugno 1917, Karen Blixen si dispiace per lei per il fatto di aver avuto in sorte figli così strani, con il desiderio di assecondare un desiderio di autorealizzazione, di sostituire a una vita agiata e protetta un impegno eroico e tortuoso (Blixen 1987 [1978], 77-80). Si sta riferendo in particolare a se stessa e al fratello minore Thomas, con il quale sembra avere un rapporto più stretto che con le due sorelle Ellen “Elle” ed Ea e il fratello più piccolo Anders. Il tema del conflitto tra la Blixen e la madre e, più in particolare, con il ramo materno della sua famiglia (i borghesi e rigidi Westenholz) è uno di quelli su cui la scrittrice più ritorna nel suo epistolario. In una missiva inviata al fratello il primo aprile del 1926, in uno dei periodi per lei più bui, Karen Blixen scrive: “credo che per me sia stata una gran disgrazia crescere in quella famiglia, in quell'ambiente, in quella ‘concezione del mondo’ nella quale sono nata. [...] La loro grande, illimitata bontà, il loro affetto per me, la loro serie di lunghe premure, per me non sono stati altro che una serie di sventure che hanno reso impossibile ogni mio tentativo di oppormi. Ti ricordi che abbiamo parlato dello strano potere che la mamma aveva su di noi [...], quello di rendere impossibile ogni critica e ogni protesta, di rendere inconcepibile anche nel nostro intimo la possibilità che la mamma potesse sbagliare, e che se sbagliava sarebbe stato meglio contrastarla; questa singolare facoltà ha avuto un influsso fatale sulla mia vita” (trad. it. di Berni in Blixen 1987, 245).

<sup>4</sup> A tal proposito rimando al contributo di Susan Hardy Aiken che, nel suo studio *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative* (1990), discute e confuta il giudizio che vuole che Karen Blixen sia una scrittrice “popolare”. La studiosa, adottando molteplici modelli teorici, dalla prospettiva *gender* alla psicoanalisi, mostra come la narrativa della Blixen sia attraversata da relazioni complesse e profondamente influenzata dalla sua condizione di autrice danese di espressione inglese e di donna europea vissuta per lungo tempo in Africa. Sulla scrittura blixeniana in e dell'esilio, si leggano in particolare pp. 48-64; su *Out of Africa* e la sua interpretazione apparentemente “elusiva” e in realtà cerebrale e raffinata del genere autobiografico, pp. 209-246.

Il conflitto identitario della Blixen, nata Dinesen, affonda le proprie radici nella sua storia familiare: figlia di padre aristocratico e di madre borghese, l'autrice ha sempre rifiutato l'appartenenza a quest'ultima estrazione sociale e ha sempre cercato di recuperare un senso di prossimità al rango e alla natura del genitore morto suicida quando era bambina<sup>5</sup>. Non fu certo un caso che avesse scelto di sposare proprio Bror Finecke-Blixen, parente della cugina che il padre aveva amato in gioventù, e fratello gemello di Hans Finecke-Blixen che lei stessa aveva sperato, senza successo, di conquistare. Oltremodo idealizzato, il marito incarnò ai suoi occhi non solo le virtù aristocratiche che furono del padre, ma anche la sregolatezza, lo scandalo e la ribellione cui lei aspirava (Wivel 2002 [1987], 49-72). Anche quando, molto presto, il matrimonio si sgretolò, la Blixen non rinnegò quell'unione e, anzi, fino alla fine tentò di preservarla: la separazione, prima, e il divorzio, poi, furono voluti esclusivamente dal marito, con suo grande rammarico<sup>6</sup>. Non bisogna, dunque, sopravvalutare il dato delle umiliazioni, pur enormi, che la scrittrice subì all'interno del matrimonio: quasi subito, il marito le trasmise la sifilide<sup>7</sup>, e, tradendola a più riprese, si guadagnò la fama di libertino e promiscuo, oltre che di dissipatore e scioperato. Eppure, nonostante questo e l'inevitabile sofferenza che gli stra-

<sup>5</sup> Il padre Wilhelm, come racconta il fratello della scrittrice, Thomas Dinesen, nella biografia dedicata alla sorella *Tanne: Min søster Karen Blixen* (1974; Tanne: mia sorella Karen Blixen), si era ucciso senza apparenti motivi impiccandosi nel marzo del 1895, all'età di quarantanove anni. La morte per impiccagione era allora considerata particolarmente disonorevole, indegna di un uomo di un'estrazione sociale così elevata (Wivel 2002 [1987], 36). Secondo la ricostruzione della Thurman (1986 [1983], 45-46), la famiglia credeva che il suicidio fosse conseguente a una diagnosi infausta: Wilhelm avrebbe preso la decisione di togliersi la vita repentinamente, in seguito alla comunicazione, da parte di un medico, di avere una patologia neurodegenerativa che sarebbe presto diventata estremamente invalidante. Il figlio Thomas si persuase che a provocare la presunta malattia del padre fosse stata la sifilide e condivise con la sorella Karen questa convinzione: ciò non fece che accrescere in lei il senso di comunanza con il destino del padre, la profondità esclusiva del loro legame elettivo. Nell'autunno del '21, scrivendo alla madre, la Blixen riflette sulla sua perdita: "credo che per me la più grande disgrazia sia stata la morte di papà. Lui mi capiva così com'ero, anche se ero piccola, e mi voleva bene così. Sarebbe stato anche meglio se fossi stata di più con la sua famiglia; con loro mi sentivo più leggera e libera. Con Mamà e zia Bess, e tutti i membri della tua famiglia [...] ho la sensazione che anche se riescono a volermi bene, in un certo senso ci riescono *benché* io sia così come sono ora. Devo essere sempre qualcos'altro; quello che io considero buono in me stessa a loro non piace" (trad. it. di Berni in Blixen 1987, 134, corsivo mio).

<sup>6</sup> In una lettera del 27 aprile 1924 al fratello scrive che il dolore per il matrimonio finito è stato maggiore di quello provato per la morte prematura e improvvisa della sorella Ea, avvenuta per complicazioni legate al parto nel 1922 (Blixen 1987 [1978], 216).

<sup>7</sup> Secondo quanto scrive nel terzo volume di *Blixeniana* (1978) Mogens Fog, il medico che per anni la ebbe in cura, Karen Blixen contrasse dal marito una forma di sifilide spinale con una lesione moderata al midollo: non si trattava, dunque, di una sifilide cerebrale e non soffrì, pertanto, di disturbi neurologici o psichici. La scrittrice si rese conto ben presto di essere malata perché nel 1914 si fece visitare da un medico inglese a Nairobi. Nel giugno 1915 tornò in Danimarca per curarsi (Fog 1978, 139-146).



scichi del fallimento matrimoniale le causarono, Karen Blixen, nella lettera inviata alla madre il 26 luglio del 1921, difende il marito e lo giustifica anche di quegli atti che definisce di sventatezza e crudeltà, confidando nella bontà dell'uomo che aveva sposato sette anni prima e di cui voleva ancora essere la moglie. Bror non piaceva alla sua famiglia materna, il ramo dei Westenholz, e lei lo sapeva bene: in tre lettere dell'autunno di quello stesso anno<sup>8</sup>, sempre scrivendo alla madre, la Blixen implorava quest'ultima di impedire agli altri parenti di intromettersi nelle sue vicende coniugali e le ribadiva a chiare lettere quanto, nonostante la malattia e i debiti a cui il marito l'aveva esposta, lei non rimpiangesse il tempo in cui viveva ancora in seno alla famiglia d'origine ed era incatenata ai suoi vuoti riti<sup>9</sup>. La separazione – e la Blixen lo sapeva – era stata incoraggiata da quella sua stessa famiglia che contava, tra i suoi membri, dei finanziatori della Swedo-African Coffee Company, la proprietà fondiaria della coppia, e l'opportunità dello scioglimento del vincolo matrimoniale era stata addirittura discussa all'interno di un consiglio di amministrazione: nessuno, all'infuori di lei sola, non solo non scommetteva sulla durata dell'unione ma neppure se la augurava. È con grande amarezza che, il 23 gennaio del 1922, la Blixen scrive alla madre comunicandole la decisione definitiva di Bror di separarsi: non c'è traccia di rancore nelle sue parole, ma il dispiacere profondo di aver vanificato un rapporto di vicinanza e “cameratismo” cui lei assegnava un valore e un significato non condivisi dal marito, capace, a differenza sua, di cancellare il passato per concentrarsi sul presente, di ricominciare daccapo senza rimorso per il tempo e le energie spese in un progetto, ora irreversibilmente evaporato, di vita comune<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> Una prima lettera non reca data, ma è, senza dubbio, riconducibile all'autunno del 1921. Altre due missive sono state, invece, inviate il 25 e 30 ottobre dello stesso anno (Blixen 1987 [1978], 133-144).

<sup>9</sup> “Due cose non capite: quanto io sia e sia sempre stata diversa da voi, quanto le cose che mi rendono felice o infelice siano completamente diverse da quelle che rendono felici o infelici voi. [...] Per esempio io non me la sono presa molto per la mia malattia, e me la sarei presa anche meno se non fossi stata ancora sotto la vostra influenza; avevo sempre la sensazione che sarebbe stato un dolore per voi. In realtà stare all'ospedale mi piaceva, nonostante fosse una cura infernale. [...] Ma per niente al mondo tornerei ai tempi in cui ogni domenica dovevo andare a cena a Folehave”, da una lettera alla madre del 25 ottobre 1921, vd. nota precedente (trad. it. di Berni in Blixen 1987, 139). Folehave era una delle residenze della famiglia a Rungsted, comune danese a nord di Copenaghen.

<sup>10</sup> “Mi rendo conto che le cose possono cambiare molto, e anch'io, come sai, da quando ero a casa, ho potuto parlare teoricamente di divorzio; ma appena sono tornata qui e ho rivisto Bror ho capito che per me sarebbe stato sempre difficile abbandonare lui e il nostro matrimonio. Ma da questo punto di vista Bror ha un temperamento così diverso dal mio; credo che lui in un certo senso riesca a cancellare dalla sua coscienza un intero periodo e un intero sentimento, e a concentrarsi totalmente sul momento presente e su ciò che deve ancora accadere. [...] Nel mio rapporto con Bror c'erano tante cose che in un certo senso erano per me come un compito che m'ero prefissa – e il più grande della mia vita – che non sono affatto riuscita a portare a termine. [...] C'è qualcosa di tremendamente amaro nel rendermi conto che di tutto il nostro rapporto, a guardarlo lucidamente, non è rimasto più niente” (trad. it. di Berni in Blixen 1987, 147).

Questa ricostruzione, possibile sulla base di queste e altre tra le numerose lettere dall'Africa<sup>11</sup>, a dispetto della sua apparenza accessoria e salottiera, è, dunque, fondamentale per comprendere le ragioni per le quali l'autrice, in modo singolare, in *Out of Africa*, non faccia mai menzione del suo matrimonio. Il secondo libro, dopo i *Seven Gothic Tales*, con il quale Karen Blixen entrò, tardivamente ma trionfalmente, nel mondo della letteratura nasce da un fallimento, è esso stesso una compensazione: se la scrittrice non era riuscita a realizzare il suo desiderio di vita attiva e fattiva, ecco, allora, che la letteratura – e dunque la vita del pensiero, la traduzione in ritmi e concetti, delle sue creazioni immaginative – poteva offrirle un risarcimento e un nobile surrogato. Eppure, pur nascendo da una sconfitta che non trovò più, nella vita della Blixen, occasione di riscatto, in *Out of Africa* non c'è del movente di quella sconfitta alcuna traccia: se tutto – rovina compresa – era cominciato con il fidanzamento, poi, matrimonio, con il cugino Bror, al momento di affinare il materiale biografico in tessitura letteraria, la scrittrice sceglie di decontestualizzare e di stilizzare il portato doloroso della sua vicenda umana. Se, nelle lettere scritte durante i suoi anni africani, le carte grondano del dolore, della frustrazione, della repressione di una personalità profondamente vitale e combattiva e tuttavia destinata a soccombere di fronte a contingenze avverse, in *Out of Africa* le implicazioni emozionali sono obliterate, taciute, sepolte e non perché facciano ancora male, ma perché, a partire dalle memorie raccolte, la scrittrice sceglie programmaticamente di fare non un testo soggettivista e ripiegato sulle sue sotterranee ferite, ma un'opera dal respiro epico-narrativo, in qualche modo classico, con una vocazione più antropologica che introspettiva e un ritmo di scrittura sapienziale piuttosto che sussultorio.

### 3. Karen Blixen, etnografa e moralista

L'interesse di Karen Blixen a ricavare dall'esperienza africana non solo ricchezze economiche ma anche un accrescimento conoscitivo, una maggiore maturità culturale, è evidente fin dalle prime lettere: nell'aprile 1914, scrivendo alla zia Bess, manifesta la sua curiosità per i *natives* e sottolinea la natura solitaria della sua ricerca (Blixen 1987 [1978], 40). Nessuno, attorno a lei, pare desideroso di comprendere le strutture sociali degli indigeni, tantomeno i coloni inglesi con cui, spesso, la Blixen polemizza<sup>12</sup>. Il 13 settembre del 1917, scrive

<sup>11</sup> *Breve fra Afrika*, pubblicate per la prima volta in Danimarca nel 1978 e tradotte in italiano da Bruno Berni nel 1987 (si vd. note precedenti). Della Blixen esiste anche un epistolario danese, relativo agli anni 1931-1962.

<sup>12</sup> Nella lettera-fiume inviata al fratello Thomas il 5 settembre 1926, Karen Blixen accenna alle molte seccature ricevute dagli inglesi proprio per la sua *pro-nativeness* (Blixen 1987 [1978], 279). In una missiva precedente, inviata nel febbraio di quello stesso anno, critica aspramente la gestione coloniale degli inglesi e li stigmatizza perché chiusi nella loro bolla di privilegio. L'autrice non nasconde la propria antipatia nei confronti del popolo inglese e ne

alla sorella Ellen di essersi indispettita nei confronti di Johannes Poulsen che, in un libro di grande successo in Danimarca<sup>13</sup>, aveva sostenuto che l'islamismo fosse privo di spiritualità (ivi, 82) e, pochi mesi dopo, il 12 gennaio del 1918, in una missiva inviata al fratello Thomas, esprime entusiasmo per l'arrivo in Kenya del barone svedese Erik von Otter con cui dice di condividere l'interesse per lo studio delle abitudini e delle strutture di pensiero dei *natives* (ivi, 84). Sempre nel 1918, il 28 febbraio, scrive alla madre Ingeborg un'epistola in cui si sofferma a lungo intorno alla propria interpretazione del credo islamico che lei ritiene non tanto una religione vera e propria, ma piuttosto un codice etico incardinato su una percezione acuta delle regole d'onore<sup>14</sup> (ivi, 89). Il suo punto di vista è sempre quello dialettico: Karen Blixen guarda all'alterità con cui viene a contatto con occhio clinico, con la dedizione dell'antropologo, ma senza abbandonare – ed è consapevole dell'impossibilità di farlo – una certa auto-indulgenza, un modello di pensiero colonialista ed eurocentrico, pur rifiutando certamente da ogni forma di "orientalismo", per dirla, anacronisticamente, con Edward Saïd. Per Karen Blixen la fascinazione nei confronti dei *natives* è dovuta non tanto a una sensibilità stucchevole e di maniera per l'esotico, quanto a una forma di pragmatismo, la consapevolezza della necessità di includere gli autoctoni in un progetto politico, in una visione globale del paese: la scrittrice dà prova di una logica imprenditoriale e, per lei, l'indigeno è quasi come un *famulus* dell'antica società romana, lo schiavo di proprietà della famiglia, senz'altro subordinato, ma altrettanto fondamentale per il successo della gestione domestica<sup>15</sup>. L'abitudine della Blixen a "dicotomizzare", a

fa oggetto di frequenti stoccate nel suo epistolario: "per me i *natives* hanno sempre qualcosa di sinceramente poetico, come la natura stessa; ma c'è una certa categoria di inglesi, e sono la grande maggioranza, che è proprio insopportabile, di una prosaicità spaventevole" (da una lettera alla madre del 10 settembre 1930, trad. it. di Berni in Blixen 1987, 381). La Blixen si sente più vicina alla cultura europea continentale e in particolare modo all'amatissima Francia, da lei definita "la Terra Santa dalla quale provengono la libertà e la bellezza" (da una lettera dell'8 gennaio 1919, trad. it. ivi, 119).

<sup>13</sup> *Gennem de fagre Riger* ("Attraverso i meravigliosi regni"), del 1916.

<sup>14</sup> Sull'islamismo avrebbe, inoltre, negli anni, sviluppato delle intuizioni interessanti. Alla sorella Ellen "Elle" Dahl, in una lettera del 13 settembre 1928, scrive: "In genere mi sembra una religione o una visione della vita arida, e che rischi di diventare puramente esteriore, una serie infinita di regole e cerimoniali superficiali, o di condurre al fanatismo. Ai miei occhi ha un lato poco simpatico, quello di assegnare alle donne un ruolo tutt'altro che lusinghiero, [...] le donne maomettane, da molti punti di vista, sono onorate e rispettate, e vedo bene l'elemento orientale che esiste anche nella cavalleria dell'Europa occidentale, nella quale è stato sicuramente introdotto con le crociate, e che ha nel suo carattere una ricchezza di colori e qualcosa di nobile; ma trasforma le donne in esseri esclusivamente sessuali, e da questo punto di vista in vere prigioniere in cella, senza nemmeno la possibilità di vedere il mondo circostante" (trad. it. di Berni in Blixen 1987, 359).

<sup>15</sup> "Comunque la maggior parte dei bianchi si interessa molto poco dei propri *natives*, li considera un po' come dei nemici naturali; ma anche se non si vuole vedere la questione da un

ragionare per scissione bipolare tra bianchi e neri, coloni e nativi, risponde a un progetto di narrazione “etnologica” che, dunque, si serve della comparazione come strumento di indagine e di divulgazione senza, però, che questo ricorso al confronto implichi mai un giudizio di merito o una gerarchia culturale.

As far as receptivity of ideas goes the Native is more of a man of the world than the suburban or provincial settler or missionary, who has grown up in a uniform community and with a set of stable ideas. (Blixen 2016 [1937], 49)

Per la capacità di assimilare le idee, l'indigeno è uomo di mondo più del colono e del missionario cresciuto in provincia o in periferia, in un ambiente compatto o con idee ben stabilite. (Trad. it. di Drudi Demby in Blixen 2015 [1959], 47)

Why the Kikuyu, who personally have so little fear of death, should be so terrified to touch a corpse, while the white people, who are afraid to die, handle the dead easily, I do not know. (Ivi, 52)

Perché mai i Kikuyu temano così poco la morte e poi si spaventino tanto al pensiero di toccare un morto, mentre i bianchi hanno paura di morire ma non di toccare un cadavere, non lo so. (Trad. it. ivi, 50)

A white man who wanted to say a pretty thing to you would write: ‘I can never forget you.’ The African says: ‘We do not think of you, that you can ever forget us’. (Ivi, 77)

Un bianco per dire una cosa affettuosa, scrive: “Non ti posso scordare”. Gli africani dicono: “Noi non crediamo tu possa mai scordarti di noi”. (Trad. it. ivi, 70)

The ideas of justice of Europe and Africa are not the same and those of the one world are unbearable to the other. To the African there is but one way of counter-balancing the catastrophes of existence, it shall be done by replacement; he does not look for the motive of an action. Whether you lie in wait for your enemy and cut his throat in the dark; or you fell a tree, and a thoughtless stranger passes by and is killed: so far as punishment goes, to the Native mind, it is the same thing. (Ivi, 95)

L’Africa e l’Europa hanno della giustizia due idee diverse, incompatibili tra loro. Per l’africano c’è un solo modo di controbilanciare le catastrofi dell’esistenza: dare qualcosa in cambio. I moventi di un atto non contano, per lui. Se hai aspettato il tuo nemico per tagliargli la gola nel buio, o se, mentre abbattevi un albero, un pazzo è passato sotto e ci ha rimesso la pelle, rispetto alla punizione non fa differenza, agli occhi degli indigeni. (Trad. it. ivi, 85)

punto di vista umanitario, dopotutto il futuro di questo paese si fonda sulla mano d’opera *native*, e nel proprio interesse bisognerebbe prendersi cura dei bambini come dei vitelli o dei puledri”, da una lettera del 29 giugno 1918 alla madre Ingeborg (trad. it di Berni in Blixen 1987, 101).

The Europeans have lost the faculty for building up myths or dogma, and for what we want of these we are dependent upon the supplies of our past. But the mind of the African moves naturally and easily upon such deep and shadowy paths. This gift of theirs comes out strongly in their relations with white people. (Ivi, 99)

Gli europei hanno preso la facoltà di creare miti e dogmi, e, per soddisfare questo bisogno umano, devono ricorrere al retaggio del passato. La mente dell'africano, invece, si muove con facilità e naturalezza per quei sentieri profondi e oscuri. È un dono che si nota subito nei loro rapporti con i bianchi. (Trad. it. ivi, 88)

Si può, inoltre, osservare, senza temere l'azzardo, quanto la predilezione della Blixen per il dualismo, la spartizione del reale su una base binomiale, appartenga alla sua *forma mentis* e sia un modello avviluppato alle radici del suo pensiero, e come ciò probabilmente dipenda dalla percezione di un sé scisso e polarizzato, anfibio – come si è detto precedentemente – già a partire dall'origine familiare e dagli stili educativi recepiti. Come osserva la Thurman (1986 [1983], 24-25), Karen Blixen nondimeno adattò uno schema intellettuale proprio del suo tempo, quello dell'*aut aut* kierkegaardiano (la dialettica tra modello etico e modello estetico), alla sua vicenda familiare: la tendenza della scrittrice a leggere la sua storia personale in termini oppositivi e conflittuali risenti, probabilmente, di un sostrato speculativo e influenzò in modo determinante le sue flessioni intellettuali, le intime meccaniche dei suoi processi prima ragionativi e poi scrittori. Anche quando, quasi giustificandosi, adduce le ragioni della sua fascinazione per l'Africa, la Blixen traduce in termini universali e contrastivi la sua esperienza personale, materializzando una duplice polarità: da un parte il nord e il sud, dall'altra il maschile e il femminile.

The love of woman and womanliness is a masculine characteristic, and the love of man and manliness a feminine characteristic, and there is a susceptibility to the southern countries and races that is a Nordic quality. (Blixen 2016 [1937], 16)

Amare la donna e la femminilità è proprio del maschio, come amare l'uomo e la virilità è proprio della donna; allo stesso modo la gente del nord è attratta dai paesi e dalle razze del sud. (Trad. it. di Drudi Demby in Blixen 2015 [1959], 21)

*Out of Africa* non è, dunque, un'opera di *fiction*, ma neppure un'autobiografia *tout court*: è sufficiente esercitare un'analisi di contrasto anche sbrigativa tra il testo finale e le lettere scritte durante gli anni africani per comprendere l'entità della manipolazione autoriale del materiale esperienziale. Al di là degli interventi di microchirurgia effettuati sulla trasmissione del vero e dell'inevitabile adattamento del registro e dei contenuti epistolari al destinatario che fa sì che il racconto degli stessi eventi sfumi in versioni

molteplici<sup>16</sup>, la distanza sostanziale è nell'intenzione: quando Karen Blixen accarezzò per la prima volta l'idea di utilizzare in senso letterario il suo vissuto africano, lo fece pensando di scrivere un'opera documentaria e di servizio, che spezzasse la tradizione delle rappresentazioni del continente nero come luogo di avventura ed eccitazione e ripristinasse il sentimento del quotidiano e la sua riproduzione più fedele (Berni 2015, 201-208). Col tempo, però, lo zelo iniziale si affievolì e il progetto originario, *Den afrikanske Farm*, divenne prima *Ex Africa* (dal titolo di una poesia che la Blixen aveva scritto nel 1915 durante la sua convalescenza in Danimarca) e poi ancora *Marvels out of Africa*, *African Dream*, *African Pastorale* ed infine, definitivamente, *Out of Africa*. L'avvicendamento dei titoli testimonia un processo di scrittura affatto lineare e la scelta finale reca in se stessa la chiave di lettura dell'opera: un testo che guarda all'Africa da fuori, come a un mondo amato e irrimediabilmente perduto, con un trasporto freddo, un senso di appartenenza assottigliato e oramai ridotto al minimo. La Blixen non è più devota all'idea di fare un resoconto del quotidiano, un referto documentario, ma ugualmente rifiuta la possibilità del lirismo e asseconda uno spunto ibrido, un'epica del paesaggio con una certa vocazione etnografica che, in luogo del tecnicismo, adotta un'affabulazione meditata, tesa alla ricerca di costanti, di una legge generale sull'uomo. A una parte descrittiva, in *Out of Africa*, puntualmente segue una sublimazione morale o una considerazione antropologica: anche il paesaggio è scrutinato alla ricerca di un indizio che permetta di squadernare l'intima essenza del temperamento di chi ci vive.

<sup>16</sup> Emblematico il caso del racconto della tragica morte del cane Dusk. Il 12 agosto 1918, la Blixen scrive due lettere: una al fratello e una, più estesa, alla madre. In entrambe le lettere riferisce della scomparsa del suo cane, ma nel riportare un accadimento precedente alla perdita dell'animale cambia due dettagli: l'autore e il contenuto di un commento sull'episodio. Al fratello riferisce, infatti, che, dopo aver strappato il cagnolino alle rotaie qualche giorno prima della sua morte violenta, Berkeley Cole, un espatriato inglese che fu suo intimo amico, commentò sbalordito: "It was the *bravest* thing I have seen in my life". Alla madre scrive, invece, che fu Lord Delamere, pioniere inglese e personalità di spicco nella fondazione del protettorato britannico in Africa Orientale, ad avere chiosato la vicenda del suo coraggioso intervento per salvare il cane dal treno dicendo: "It was the *pluckiest* thing I have seen in my life". È evidente che la manipolazione nella ricostruzione dell'evento non ha altro senso se non un innocente desiderio di sensazionalismo, la volontà di valorizzare in senso narrativo una vicenda di per sé trascurabile (Lasson in Blixen 1987 [1978], 15-17; Blixen 1987 [1978], 105-109). Bruno Berni (2015, 202) parla di "un istintivo senso del pubblico" dell'autrice: "basterebbe scorrere alcuni episodi presenti nei messaggi alla madre e a Thomas, come quelli citati da Frans Lasson nell'introduzione alle opere, per scoprire quell'*istinktive publikumsfornemmelse* di cui proprio Lasson parla nelle stesse pagine".

In the wildness and irregularity of the country, a piece of land laid out and planted according to rule looked very well. Later on, when I flew in Africa, and became familiar with the appearance of my farm from the air, I was filled with admiration for my coffee-plantation, that lay quite bright green in the grey-green land, and I realized how keenly the human mind yearns for geometrical figures. (Blixen 2016 [1937], 7)

In quel paesaggio selvatico e irregolare, un pezzo di terra divisa e coltivata come si deve faceva un bell'effetto. Più tardi, quando andai in aeroplano e imparai a riconoscere la fattoria dell'alto, la piantagione, di un verde vivido in mezzo al verde grigio della collina, mi parve bellissima. Capii quanto sia forte, nell'uomo, il bisogno di forme geometriche. (Trad. it. di Drudi Demby in Blixen 2015 [1959], 14)

A proposito del quartiere somalo a Nairobi, la Blixen scrive che probabilmente era così isolato, polveroso ed esposto al vento e al sole solo perché agli indigeni ricordasse “their native desert” (Blixen 2016 [1937], 12).

Europeans, who live for a long time, even for several generations, in the same place, cannot reconcile themselves to the complete indifference to the surroundings of their homes, of the nomadic races. The Somalis' houses were irregularly strewn on the bare ground, and looked as if they had been nailed together with a bushel of four-inch nails, to last for a week. (Blixen 2016 [1937], 12)

Gli europei, abituati a vivere nello stesso posto per anni, a volte per generazioni, non potevano capire la completa indifferenza delle razze nomadi per il luogo dove dovevano piantar le tende. Pareva che le case, sparse qua e là, senza regola, sulla nuda terra, fossero state messe su a furia di chiodi lunghi dieci centimetri, e non potessero durare più di una settimana. (Trad. it. di Drudi Demby in Blixen 2015 [1959], 18)

Il descrittivismo della Blixen trova sempre il modo di elevarsi e anche la lettura di una fisionomia urbana diventa l'occasione per riannodare le connessioni tra presente e passato, per ristabilire la priorità dell'umano su tutto il resto: il racconto dei luoghi è un'indagine acuminata sui caratteri che l'ambiente, nelle sue geometrie apparentemente casuali, rivela in una compenetrazione totale tra interno ed esterno. Sorprende, infatti, a tal proposito, che, benché nelle sue lettere si professi energicamente contraria alle teorie darwiniane<sup>17</sup>, la Blixen finisca, poi, per essere influenzata lei stessa da una mentalità deterministica, di stretta corresponsione tra ambiente ed esiti psico-socio-culturali. *Out of Africa* può essere dunque letto, senza dubbio, pur nel suo tono compito e

<sup>17</sup>“Sono veramente contenta di come Shaw odi Darwin, come l'ho sempre odiato anch'io, e ritenga strano che il nunzio di una concezione del mondo così deprimente non sia stato messo al rogo, ma anzi proclamato profeta!”, da una lettera alla madre del 7 ottobre del 1923, a proposito dell'opera di Bernard Shaw (trad. it. di Berni in Blixen 1987, 178).

anestetizzato dall'emotività, come una celebrazione della curiosità per l'altro, un'apertura al diverso, ai suoi misteri e alle molteplici opportunità narrative che questi misteri dischiudono, ma la gioia di raccontare non è mai gratuita o meramente salvifica quanto edificante, una dilatazione della nostra conoscenza sull'uomo e sulle sue infinite flessioni temperamentali e identitarie.

A queer illogical patience towards an alien world came out in these impatient people. As it is almost impossible for a woman to irritate a real man, and as to the women, a man is never quite contemptible, never altogether rejectable, as long as he remains a man, so were the hasty red-haired northern people infinitely long-suffering with the tropical countries and races. They would stand no nonsense from their own country or their own relations, but they took the drought of the African highlands, and a case of sun-stroke, the rinderpest on their cattle, and the incompetency of their native servants, with humility and resignation. Their sense of individuality itself was lost in the sense of the possibilities that lie in interaction between those who can be made one by reason of their incongruity. The people of southern Europe and the people of mixed blood have not got this quality; they blame it, or scorn it. So the men's men scorn the sighing lover, and the rational women who have no patience with their men, are in the same way indignant with Griselda. As for me, from my first weeks in Africa, I had felt a great affection for the Natives. It was a strong feeling that embraced all ages and both sexes. The discovery of the dark races was to me a magnificent enlargement of all my world. (Blixen 2016 [1937], 16-17)

Una strana, illogica pazienza verso un mondo estraneo nacque in quella gente impaziente. Come è quasi impossibile che una donna sia irritante per un vero uomo, e come, per una donna, un uomo non è mai del tutto disprezzabile o da buttar via, finché rimane un uomo, così la gente del nord, dai capelli rossi e dal carattere impetuoso, ebbe una pazienza infinita con i paesi e le razze dei tropici. Dal loro paese e dalla loro gente non tolleravano nessuna bizzarria, ma accettavano con umiltà e rassegnazione la siccità degli altipiani africani, le insolazioni, la peste dei bovini e l'inettitudine dei servi indigeni. Intuivano che nel contatto con una razza completamente diversa c'era una possibilità di comunione assoluta, quasi d'identità: e il loro individualismo spariva. I popoli dell'Europa meridionale e quelli di sangue misto non capiscono questa possibilità: la criticano o ne ridono proprio come gli uomini poco maschili ridono dei sospiri dell'innamorato, e le donne razionali e poco pazienti con i loro uomini si indignano contro Griselda. Quanto a me, sin dalle prime settimane passate in Africa, provai un grande amore per gli indigeni. Era un sentimento che abbracciava tutti, vecchi e giovani, uomini e donne. La scoperta delle razze di colore allargò enormemente il mio mondo. (Trad. it. di Drudi Demby in Blixen 2015 [1959], 21)

Per l'autrice l'Africa rappresentò, come si è detto, l'occasione di affrancamento dall'apprensione e l'accudimento "subito" nell'infanzia e nella prima vita adulta; l'Africa è stata per lei la vita come se la immaginava, non una teoria di giorni tutti uguali, ripiegati e sterili, ma la vertigine del tumulto e



delle incertezze dell'autodeterminazione, l'Africa "had made her fearless and brave" (Hansen 2003, 129). Eppure quando scrive dell'Africa lo fa nel modo più netto e geometrico possibile, nel linguaggio dell'ordine e della sottigliezza, con lo strumento scrittoriale più affilato e nitido, con lo sguardo dell'antropologa e della moralista, in un tono di saggezza conquistata, di consapevolezza di quanto l'esperienza africana le abbia insegnato che quel mondo, tutto sommato, non era il suo elemento, perché l'unica appartenenza per lei possibile era quella della letteratura e dell'affanno inesorabile di inchiodare alla parola definitiva l'impalpabile.

The Natives have, far less than the white people, the sense of risks in life. Sometimes on a safari, or on the farm, in a moment of extreme tension, I have met the eyes of my Native companions, and have felt that we were at a great distance from one another, and that they were wondering at my apprehension of our risk. It made me reflect that perhaps they were, in life itself, within their own element, such as we can never be, like fishes in deep water which for the life of them cannot understand our fear of drowning. This assurance, this art of swimming, they had, I thought, because they had preserved a knowledge that was lost to us by our first parents; Africa, amongst the continents, will teach it to you: that God and the Devil are one, the majesty coeternal, not two uncreated but one uncreated, and the Natives neither confounded the persons nor divided the substance. (Blixen 2016 [1937], 18-19)

I negri hanno molto meno dei bianchi il senso dei pericoli della vita. A volte, durante un safari o persino alla fattoria, in un momento di grande tensione, leggevo nello sguardo degli indigeni che per loro la mia paura era incomprensibile, che fra noi c'era un abisso. Forse, pensavo, la vita è il loro elemento naturale, come per noi non potrebbe esserlo mai; forse sono come i pesci degli abissi, a cui la nostra paura di affogare parrebbe assurda. Possedevano, pensavo, questa sicurezza, quest'abilità nel nuoto, perché avevano saputo tramandarsi una nozione che invece già i nostri antenati avevano perso. L'Africa, fra tutti i continenti, insegna questo: che Dio e il Diavolo sono uno, la maestà coeterna, non due creati ma un solo increato: gli indigeni non dividevano la sostanza, ma non confondevano le persone. (Trad. it. di Drudi Demby in Blixen 2015 [1959], 23)

#### 4. Poetica del distacco e separazione tra arte e vita

Già Hannah Arendt, nell'articolo scritto nel 1968 per il *New Yorker*<sup>18</sup> osservava come *Out of Africa*, per essere un'autobiografia, fosse particolarmente "reticente". L'amore della Blixen per l'avventuriero e aristocratico inglese Denys

<sup>18</sup> Ristampato in seguito in *Men in Dark Times* (Arendt 1968, 95-110). In traduzione italiana si trova in Blixen 1995 [1985], 331-353.

Finch Hatton, al centro del film omonimo di Sydney Pollack (basato, però, non a caso, sulla biografia di Judith Thurman<sup>19</sup>), nell'opera viene trattato in maniera allusiva e l'unione tra i due trasfigurata nella tensione erotica di una battuta di caccia che, dopo l'eccitazione e l'estasi, non lascia che un senso muto di reciproca appartenenza<sup>20</sup>.

We went back to the house and Juma brought and opened our bottle. We were too wet, and too dirty with mud and blood to sit down to it, but stood up before a flaming fire in the dining-room and drank our live, singing wine up quickly. We did not speak one word. In our hunt we had been a unity and we had nothing to say to one another. (Blixen 2016 [1937], 222)

A casa, Juma ci recò la nostra bottiglia e ce la stappò. Troppo bagnati e sporchi di fango per metterci a sedere, restammo in piedi, davanti al caminetto acceso, nella stanza da pranzo: brindammo alla nostra impresa, vuotando il bicchiere d'un sorso. Non parlammo. Non ve n'era bisogno. Durante la caccia, eravamo stati una persona sola. (Trad. it. di Drudi Demby in Blixen 2015 [1959], 187)

Nelle molte lettere spedite dalla Blixen ai famigliari, Denys Finch Hatton, conosciuto il 5 aprile del 1918 (il giorno dopo Karen scrive prontamente alla madre; Blixen 1987 [1978], 93), sembra, però, emergere come una figura apparentemente salvifica ma è, a ben guardare, profondamente destabilizzante. Karen scrive spesso, soprattutto al fratello, della perfetta felicità da cui si sente travolta quando l'uomo si trattiene a casa sua<sup>21</sup>: Finch Hatton

<sup>19</sup> *Isak Dinesen: The Life of a Storyteller*, pubblicato nel 1982. Sulle fonti del film di Pollack, Meyer 1991, 110.

<sup>20</sup> Il padre di Karen Blixen lavorò, tra il 1886 e il 1892, a un libro, uscito in due volumi, dal titolo *Boganis Jagtbreve* ("Lettere dalla caccia"): già in quell'opera, compariva l'idea che arte venatoria ed eros fossero sovrapponibili (Thurman 1986 [1982], 43-44). L'amore e la caccia sono, allo stesso modo, pratiche marziali e bellicose, un corpo a corpo insieme rischioso ed esaltante e non escludono, ed anzi corteggiano, la possibilità della morte. Questa visione si colloca in una certa idealizzazione aristocratica della vita come sfida, come privazione e perdita, come tempo "esperienziale" che si consuma e, nel consumarsi, esige di essere pagato a un prezzo spesso molto alto.

<sup>21</sup> In una lettera al fratello del 10 settembre 1923 (trad. it. di Berni in Blixen 1987, 176) riferisce che "Denys Finch Hatton abita qui da un po' di tempo e credo che rimarrà ancora una settimana, e sono davvero perfettamente felice, sì, così felice che per vivere questa settimana vale la pena aver vissuto e sopportato, essere stata malata, aver avuto tutti quegli *shauri* ("problem"). Ed ancora il 25 settembre dello stesso anno scrive che "il fatto che esista una persona come Denys – cosa che avevo immaginato prima, ma non osavo crederci – e che io sia stata così fortunata da incontrarlo nella mia vita e da vivergli accanto – anche se per lunghi periodi ho sentito la sua mancanza – mi ripaga di tutto, e le altre cose non hanno più nessuna importanza" (trad. it. ivi, 178). Il 15 marzo del 1924, sempre al fratello, si giustifica per il fatto di non potersi attendere nella redazione della lettera in questi termini: "in questo periodo Denys abita qui, e in vita mia non sono mai stata così felice, nemmeno la metà di quanto sono felice ora. [...] tu sai bene cosa significhi essere felice in questo modo e come questo occupi

diventa ben presto, per Karen Blixen, l'inizio e la fine di tutto e, benché, a più riprese, nelle epistole, l'autrice si affanni a perorare la causa della necessità dell'emancipazione in una relazione d'amore, non è difficile percepire quanto la sua posizione celi una più reale frustrazione di non potersi affidare all'altro, di non poter contare sulla sua presenza<sup>22</sup>. Denys Finch Hatton è uno spirito libero, probabilmente più devoto alla sua indipendenza che alla donna che ha amato, se ha amato, solo in modo elusivo e incostante (Citati 2008, 137). Nel 1922, Karen Blixen crede di essere incinta, ma quando scopre di essersi sbagliata ha un tracollo nervoso. Nel 1926, di nuovo, è sicura di aspettare un bambino, ma, in questo caso, è la reazione glaciale di Finch Hatton alla notizia a spingerla a non averlo. Da parte sua, c'era la precisa volontà di consolidare il legame, ma per lui, che la Blixen talvolta definiva un Ariel, uno spiritello aereo, contava solo la prossimità alla via di fuga<sup>23</sup>. In una lettera dell'agosto 1926 al fratello, testimonianza della spiccata tendenza dell'autrice all'autoconservazione e della sua sconfinata dignità, la Blixen prova a nobilitare la precarietà sentimentale attraverso il concetto, già elaborato da Aldous Huxley, di *love of the parallels*, risemantizzato nel senso costruttivo di una sostituzione della devozione reciproca degli amanti con la simmetria dei destini<sup>24</sup>. Nell'ultimo anno in cui Karen e Denys vissero alla piantagio-

tutti i tuoi pensieri e tutto il tuo essere, e quindi mi perdonerai una lettera breve" (trad. it. ivi, 200). In una lettera del 5 agosto 1926, ribadisce la propria devozione all'uomo, nonostante ammetta implicitamente la precarietà e lo sbilanciamento del loro rapporto: "La mia grande *devotion* per Denys dà a tutta la mia vita una dolcezza indescrivibile, nonostante il fatto che lui mi manchi sempre. Se il nostro rapporto può continuare in questo modo non desidero mai una felicità più grande" (trad. it. ivi, 264).

<sup>22</sup>Nel 1924, il distacco da Denys Finch Hatton le causa una profonda depressione. Ne parla al fratello in una lettera del 3 agosto di quell'anno (trad. it. ivi, 223): "negli ultimi mesi, da quando Denys è partito, mi sono sentita così spaventosamente depressa, così – come scrivi tu 'disperatamente infelice', e sono certa che tu mi capisci; [...] il solo fatto di esistere mi è sembrato veramente insolito e pazzesco, e in particolare essere quaggiù, dipingere, alzarmi la mattina, ecc., ecc., e come Sabine 'la vita mi ha disgustata come un vestito che cade male'". Sabine è un personaggio di *Sandhedens hævn. En marionetkomedie* (1926; *La vendetta della verità*, 2012), unica *pièce* teatrale scritta dalla Blixen quando aveva diciassette anni e pubblicata, dopo varie revisioni, sulla rivista mensile *Tilskueren*, edita a Copenaghen fino al 1939. Si vd. anche il riferimento nell'introduzione.

<sup>23</sup>"E poi volare si addice molto a Denys. Mi è sempre sembrato che avesse in sé qualcosa della natura dell'aria (un ottimista caldo o umido, o com'è?), e che fosse una sorta di Ariel. Ma chi partecipa a questa natura è anche un po' senza cuore, e quello che chiamiamo cuore appartiene certo alla terra, dove le cose crescono e fioriscono" (lettera alla sorella Ellen "Elle" Dahl del 12 ottobre 1930, trad. it. di Berni in Blixen 1987, 384).

<sup>24</sup>"Aldous Huxley ha un'espressione, 'the love of the parallels' – ed è pur vero che lui la usa in un significato piuttosto tragico, ma io posso permettermi di interpretarla come mi pare –, che in un certo senso esprime quello che intendo dire: 'non ci si riversa', 'non ci si perde' l'uno nell'altra; forse non si è così vicini come quelle persone che sanno dedicarsi totalmente l'una all'altra, e non si incarna affatto il reciproco scopo nella vita, ma rimanendo se stessi

ne, il loro rapporto, nondimeno, fu disastroso. Nel 1931 Denys morì in un incidente aereo<sup>25</sup>. Ma quando l'incidente avvenne, la loro relazione era già naufragata. Tra il 1928 e il 1931, Karen interrompe la corrispondenza con il fratello Thomas, ma non è chiaro se la cessazione del rapporto epistolare tra i due corrisponda a una cessazione effettiva di un'attività epistolare o a una sua mancata conservazione.

Quel che importa è che la presenza edulcorata di Denys Finch Hatton, "solo" amico e ascoltatore di storie in *Out of Africa*, vale quanto l'assenza prepotente di Bror Blixen-Finecke: i due uomini che più hanno significato nella vita di Karen Blixen e che più le hanno provocato dolore e frustrazione, vengono entrambi ridimensionati, uno addirittura espunto<sup>26</sup>. Non si tratta di una rivendicazione della letteratura sulla vita, di una *damnatio memoriae*, ma dell'eradicamento dell'autobiografismo dall'autobiografia, di una ridefinizione del genere nel senso più ampio di un'edificazione letteraria più elevata, un progetto che salda memoria ed esegesi, sostanza esistenziale e sublimazione della stessa in trattazione saggistica. Se Finch Hatton, de-erotizzato, "sopravvive" alla cesoia è perché – in quanto destinatario della sua azione affabulatrice – è funzionale all'adempimento del disegno finale, della costruzione di un significato ultimo, quello dell'appropriazione da parte della Blixen di un'identità che risolve il conflitto tra l'insofferenza per la propria condizione domestica e la ricerca di un nuovo orizzonte nella consapevolezza di essere "a pilgrim who found her 'home' in storytelling" (Canu 2015, 213): secondo questa prospettiva, *Out of Africa* tradisce un movente autobiografico che, però, appunto, in ultima battuta, ribadisce la superiorità della scrittrice sulla persona, della trascendenza "autorale" rispetto al particolare privato.

È opportuno, inoltre, considerare il ruolo della distanza spaziale e temporale: sebbene non siano passati molti anni dal ritorno della Blixen nella madrepatria (non più di cinque), quando inizia a scrivere il peso morale si è alleggerito e il riverbero emotivo affievolito: la lontananza, non solo quella geografica, si traduce nell'adozione di una prospettiva in cui il dato esistenziale è diventato mito (Stecher 2014, 184). In quest'ottica, per coerenza estetica, non avrebbe avuto senso, per la Blixen, introdurre giudizi sulla gestione coloniale, che pure trovano spazio nelle epistole: se, come sostiene Susan Brantly (2002, 76-83), è vero che l'autrice rischia la raffigurazione "idillica", sul ciglio del classico *locus amœnus*, di una terra in realtà attraversata da violente tensioni

e tendendo al proprio obiettivo lontano si trova la felicità nella convinzione che si correrà parallelamente per tutta l'eternità" (trad. it. ivi, 265).

<sup>25</sup> La morte di Denys è raccontata nel capitolo "The Grave in the Hills" (Blixen 2016 [1937], 337-353).

<sup>26</sup> Del resto, la stessa sorte toccò anche alla madre Ingeborg, se è vero, come scrive Judith Thurman (1986 [1982], 309) che, nel manoscritto iniziale, la Blixen le dedicò una sezione, quasi immediatamente cassata.

politiche, è altrettanto vero che l'atmosfera "pastorale"<sup>27</sup> non è uno schermo che offusca il reale, ma l'inevitabile conseguenza della scelta di adottare l'orizzonte astratto della leggenda.

[...] *Out of Africa* is [...] situated between the discourses of history and myth, fact and fiction, prose and poetry; partaking generically of forms as diverse as pastoral elegy, classical tragedy, autobiography, memoir, and travel tale; compounded of narrative, philosophical speculation, aphorism, parabolic reflection, and song [...]. (Aiken 1990, 229)

Nella visione estetica della Blixen non c'è, in ogni caso, mai spazio per il tragico. In una lettera alla madre del 23 dicembre del 1923 (Blixen 1987 [1978], 186) usa parole molto dure, di vero disprezzo, nei confronti di Sigrid Undset, l'autrice di *Kristin Lavransdatter*<sup>28</sup> (1920; *Kristin, figlia di Lavrans*, 1931), opera a cui la Blixen riconosce la monumentalità, ma che trova angusta e priva di un respiro artistico, senza luce né aria. Per lei, osserva, l'arte è magia e la magia è un elemento artistico innegoziabile. L'intrattenimento, quello che lei stessa definisce *excitement* o *fun* e che dice di ricercare come il bene più prezioso nella sua esistenza, è un aspetto fondamentale del suo impegno letterario<sup>29</sup>: per la Blixen, la letteratura non è e non diviene mai intimismo. Non è la Blixen un'autrice postmoderna né le interessano le avanguardie formali: il suo unico romanzo, *The Angelic Avengers* (1946; *I vendicatori angelici*, 1985), del 1944 (*Gengældsens Veje*), è ben lontano dallo psicologismo otto-novecentesco o dallo sperimentalismo più aggiornato, e le sue raccolte di racconti sono costruite attorno a un principio estetico di ammaliamento e trasfigurazione archetipica, attorno all'arte primordiale di raccontare per sedurre, per portare all'estremo le potenzialità demiurgiche dello scrittore-creatore. Se il filone "africano" viene, in genere, distinto dalla produzione di *fiction* romanzesca o novellistica (non è certamente un caso se la Blixen non ha pubblicato sotto pseudonimo solo le opere

<sup>27</sup> Jeanne Dubino parla di "a kind of Wordsworthian love affair with nature in all its attendant poignancy" (2007, 41).

<sup>28</sup> Già in una precedente, che risale al 31 dicembre 1922, la Blixen scriveva delle aspettative sul terzo libro del ciclo romanzesco di *Kristin Lavransdatter* di Sigrid Undset, scrittrice norvegese che sarebbe stata insignita del Nobel per la letteratura nel '28 (Blixen 1987, 157).

<sup>29</sup> "Ma la maggior parte dell'umanità ha bisogno di *excitement*, di una leggera ebbrezza, di svago, ma anche di pericolo. Io credo che se avessi il potere di fare ciò che voglio per l'umanità, vorrei divertirla" (da una lettera alla madre del 13 aprile 1924, (trad. it. di Berni in Blixen 1987, 204). Un contributo recente e certamente interessante sulla natura "ludica" dell'opera di Karen Blixen è quello della studiosa Ieva Steponavičiūtė, che riconosce nel gioco, come *topos* e come struttura, e nella giocosità come vocazione primaria, i cardini della produzione testuale della Blixen, la quale, appunto, si diverte a "giocare" tanto con le convenzioni letterarie quanto con il suo lettore. L'obiettivo dell'autrice, nel saggio, è di contribuire a quella che definisce la "deconstruction of the old and firmly established myth of Blixen as an elitist author" (2011, 189; ma si legga tutta la sezione finale alle pp. 187-190), de-costruzione fondata sulla tuttavia discutibile equazione tra "ludicità" e "popolarità" dell'espressione letteraria.

che attingono alla sua esperienza biografica), tra le due anime della scrittrice c'è, in ogni modo, un rapporto di contiguità: anche in *Out of Africa* la fiducia nella letteratura come surrogato della vita è superiore a quella nella possibilità che la vita possa mettersi al pari della letteratura ed eguagliarla in bellezza e intensità.

##### 5. Understatement *scandinavo*, *pensiero mitico* e *spie meta-narrative*

Nel leggere la vicenda letteraria di Karen Blixen in senso “compensatorio-immunologico” – la letteratura come surrogato e come riparo – rispetto alle delusioni esistenziali, Oxfeldt scrive, con grande efficacia, “although her project of capturing, freezing, and protecting a place and moment in time in Kenya failed in a *literal* level, it succeeds in a *literary* level” (2010, 109) e nell’ingaggiare, anche solo per schematismo teorico, una competizione tra vita e arte in cui al soccombere della prima segue il trionfo della seconda, si rischia, tuttavia, il riduttivismo interpretativo. L’indugio dei paragrafi precedenti sulla deposizione dell’io da parte dell’autrice e sulla sublimazione del materiale esperienziale in distillato sapienziale dev’essere, dunque, organicamente integrato con alcune considerazioni finali. La prima di queste riguarda un dato “tribale”: ne scrive sempre la Oxfeldt, nel suo bellissimo saggio sulla letteratura odepórica scandinava<sup>30</sup>. La studiosa, nel capitolo dedicato alla Blixen, parla di un suo “Nordic sense of humor” (*ibidem*) ed ancora di un suo peculiare “creed of laughter and humor” (ivi, 113) come tratti propri di un’appartenenza etnica, un carattere distintivo, spiccatamente “nordico”: non a caso anche Kierkegaard, nella sua teoria dei tre stadi dell’esistenza, concepiva l’ironia come fase intermedia, come espressione, all’interno della sua logica del salto e del trapasso, di un atteggiamento relativistico, di “alleggerimento” della *gravitas* e rifiuto della drammatizzazione, un principio “negativo” di de-costruzione e presa di distanza, di liberazione dall’auto-assorbimento. L’ironia è la capacità di modulare lo sguardo, di applicarvi una lente, di schermare la visione attraverso una serie di filtri in grado di ricollocare e ridefinire, di calmierare l’urgenza. È una postura esistenziale che, per la Blixen, è insieme biologica e culturale: le deriva dal suo essere una donna pur sempre danese, anche se trapiantata in una terra radicalmente “altra” e in un *milieu* cosmopolitico in cui il concetto di nazionalità perde, in parte, la sua

<sup>30</sup>Nel suo contributo su Karen Blixen, la Oxfeldt (2010, 106-142) evidenzia come *Out of Africa* sia strutturalmente una tragicommedia e si sofferma sul valore dell’umorismo e del riso all’interno dell’opera, indugiando sulla sua funzione “correttiva” e “oggettivante”. Inoltre, la studiosa illustra, in modo estremamente nitido, la progressiva “scorporazione” dell’autrice nel suo testo al termine del quale è solo una voce e un occhio che guarda adottando una prospettiva lontana: in questo senso, interessanti sono anche le considerazioni sull’“in-betweenness” della Blixen, sulla sua condizione fluttuante tra identità danese e identità anglo-americana e sulla sua ambiguità di genere (si vd., pp. 131-132), sul trasformismo autoriale e sulla sua flessibilità e adattamento ai gusti dell’*audience* (a tal proposito, si leggano pp.132-134).

nettezza. Questo tratto – l'ironia come distacco e relativizzazione – s'inserisce all'interno di un generale *understatement* scandinavo, un *modus vivendi*, una flessione dello spirito che non deve intendersi come compressione o inibizione emotiva, ma come riserbo istintivo, come naturale pudore, una "compostezza" esteriore che non disinnesci il tumulto sentimentale, ma lo "alleggerisce" e lo stempera. È "lo sguardo d'insieme" di cui scrive al fratello Thomas il 10 aprile 1931, quando oramai sta per lasciare la sua fattoria e, insieme, intonando un canto d'addio al suo sogno africano: è, quello sguardo, al tempo una predisposizione e una conquista<sup>31</sup>.

Inoltre, al di là della peculiarità culturale, del tratto "nazionale", è altrettanto vero che la Blixen, in quanto autrice, adotta – tanto nel filone *fictional* di impronta gotico-metafisica, quanto in quello *nonfictional* africano – una sorta di "pensiero mitico", quello che Berni (2015, 205) definisce "metodo della distanza": quando, nelle serate keniate, la Blixen si sedeva attorno al fuoco con Denys, quest'ultimo le chiedeva di raccontare una storia e lei, per lui, amico e amante, diveniva Sheherazade.

Denys, who lived much by the ear, preferred hearing a tale told to reading it; when he came to the farm he would ask: "Have you got a story?". I had been making up many while he had been away. In the evenings he made himself comfortable, spreading cushions like a couch in front of the fire, and with me sitting on the floor, crossed-legged like Scheherazade herself, he would listen, clear-eyed, to a long tale, from when it began until it ended. He kept better account of it than I did myself, and at the dramatic appearance of one of the characters, would stop me to say: "That man died in the beginning of the story, but never mind". (Blixen 2016 [1937], 211-212)

Denys, che era molto sensibile alle impressioni uditive, preferiva sentir raccontare una storia piuttosto che leggerla. Quando veniva alla fattoria mi chiedeva: "C'è una storia per me?" Io ne avevo preparate tante, durante la sua assenza. La sera, disposti tutti i cuscini davanti al caminetto, si approntava una specie di divano; e mentre io sedevo sul pavimento, le gambe incrociate come Sheherazade, lui stava lì sdraiato, attento, ad ascoltare i miei lunghi racconti dal principio alla fine. Seguiva il filo molto meglio di me; a volte, alla drammatica riapparizione di un personaggio, m'interrompeva per dirmi: "Questo è morto al principio, ma non importa". (Trad. it. di Drudi Demby in Blixen 2015 [1959], 180)

<sup>31</sup> La Blixen scrive al fratello Thomas per rassicurarlo sul suo stato psichico: "ma tu non devi credere che io sia paurosamente depressa e che veda tutto in una luce tragica. Non è affatto così, anzi, credo che in definitiva questi tempi difficili mi abbiano fatto capire meglio di prima che la vita è infinitamente ricca e meravigliosa in ogni senso, e che tantissime cose di cui ci si preoccupa sono insignificanti. Più si raggiunge lo *sguardo d'insieme* – che forse è la cosa più importante cui si deve mirare nella vita – più ci si rende conto della magnificenza e della varietà dell'esistenza" (trad. it. di Berni in Blixen 1987, 388).



È attorno a quel fuoco, insieme al suo attento ascoltatore, che la Blixen comincia a concepire il nucleo di quelli che, poi, sarebbero diventati i suoi *Seven Gothic Tales*, i racconti con i quali fece il suo ingresso ufficiale nel circuito della letteratura internazionale: il suo metodo è quello “rapsodico”, è un viaggio di ritorno all’oralità come principio della creazione letteraria, è un *modus operandi* propriamente epico e *démodé*, quasi una forma di resistenza all’inarrestabile processo di perdita da parte del mondo “occidentale” della capacità di ascoltare da cui, paradossalmente, è nata – con Omero – la sua letteratura<sup>32</sup>.

Denys had a trait of character which to me was very precious, he liked to hear a story told. For I have always thought that I might have cut a figure at the time of the plague of Florence. Fashions have changed, and the art of listening to a narrative has been lost in Europe. The natives of Africa, who cannot read, have still got it; if you begin to them: “There was a man who walked out on the plain, and there he met another man,” you have them all with you, their minds running upon the unknown track of the men on the plain. (Ivi, 211)

V’era un tratto del suo carattere per me veramente prezioso: amava sentir raccontare. Io, per parte mia, avrei dovuto nascere ai tempi della peste di Firenze. Ora i gusti sono mutati, si è perduta l’arte dell’ascoltare, in Europa. Gli africani la posseggono ancora perché non sanno leggere. Appena principi a dire: “Un tale camminava nella pianura e incontrò un altro”, subito pendono dalle tue labbra, subito la loro fantasia insegue con slancio la pista sconosciuta di due uomini sulla pianura. (Trad. it. di Ivi, 179)

Sempre adottando lo schema “comparatistico” e polarizzato, di stampo antropologico, che oppone gli africani agli europei, l’autrice ci rivela in questo brano il suo metodo di scrittura, l’arcaicità dei suoi congegni creativi: la Blixen si paragona a una delle giovani narratrici del *Decameron*, costrette ad affabulare dalla calamità. Il riferimento è interessante perché consente di capire come la Blixen non “depersonalizzi” il suo racconto autobiografico soltanto per riluttanza o per inclinazione culturale, ma anche perché il processo di produzione delle sue opere è, in modo congenito, caratterizzato dalla necessità della distanza e della distillazione. Quando è ancora in Africa, lontanissima da anni dalla sua terra natia e inevitabilmente ignara dei suoi cambiamenti, la Blixen genera l’embrione dei suoi racconti gotici – l’immaginario di riferimento è

<sup>32</sup>Nella lunga lettera del 10 aprile 1931 – di cui anche la nota sopra – scritta alla fine della sua quasi ventennale permanenza in Kenya, la Blixen confida al fratello i timori per il futuro e l’interrogativo su quale potrà essere la sua occupazione. Tra le altre cose gli rivela di aver iniziato a scrivere un libro: “sinceramente è molto difficile capire che cosa potrei fare al mondo. Credo di aver già scritto che ho pensato di poter imparare a cucinare a Parigi, per uno o due anni, e poi forse trovare lavoro in un ristorante o in un albergo. Ma non so proprio; di questi tempi forse non ci sono molti posti di lavoro. Perciò in questi mesi difficili ho fatto quello che noi fratelli facciamo quando non sappiamo che altro fare: ho cominciato a scrivere un libro” (trad. it. di Berni in Blixen 1987, 390).



nordico, ma è altresì astratto, schermato dal mito – ed è, invece, solo quando sono passati alcuni anni che si sente pronta, in Danimarca, per lavorare sul materiale “africano”, per elevarlo al di sopra della sua esperienza e trasformarlo in una narrazione insieme “mitica” e divulgativa. Non vi è, dunque, alcun dubbio che *Out of Africa* sia un testo singolare, per la convergenza di moventi differenti, per l’ambiguità – o, meglio, il sincretismo – delle sue intenzioni, ma, nondimeno, s’inserisce in una poetica autoriale estremamente coerente di dilazione della contemporaneità e profonda elusione o astrazione della stessa.

Vi è, inoltre, un ultimo aspetto su cui è opportuno riflettere: se è indubbio il diniego dell’autrice a mettere al centro del racconto la propria anima ferita, è altrettanto vero che non mancano, all’interno del testo, alcune “spie” meta-narrative che ci permettono di intercettare la motivazione profondamente personale che condusse la Blixen alla scrittura di *Out of Africa*. Roy Pascal (2016 [1960], 5), nel suo saggio dedicato all’autobiografia, scrive della necessità di distinguere la scrittura autobiografica da altre forme di scrittura del sé, come ad esempio il *memoir*: l’accento nell’autobiografia è sul sé, nel *memoir* sull’altro. In tal senso, l’opera blixeniana sembra aderire alla categoria del *memoir*<sup>33</sup>. Tuttavia, se l’autobiografia è anche interpretazione della propria esistenza che “imposes a pattern on a life, construct out of it a coherent story” (ivi, 9), *Out of Africa* tradisce, allora, un imperativo ermeneutico, la volontà di mettere in connessione alcuni episodi apparentemente erratici e scombinati di un lungo tratto di vita per materializzare un disegno di senso unitario, un grafico dell’esistenza che possa fornire a chi scrive un quadro esegetico.

Nel capitolo quarto dell’opera, “From an Immigrant’s Notebook”, in un paragrafo intitolato “The Roads of Life”, l’autrice inserisce un racconto “parabolico”, la storia della cicogna. La Blixen scrive che quando era bambina, spesso le mostravano un disegno animato che tracciavano sotto i suoi occhi mentre le raccontavano la storia di un uomo che, una notte, vive una serie di disavventu-

<sup>33</sup> La selettività, al momento di tradurre in termini letterari il proprio materiale biografico, non è un elemento che possa considerarsi discriminante, in quanto già la prima autobiografia della letteratura occidentale, le *Confessioni* di Sant’Agostino, non segue affatto un principio “totalitario” di cumulazione degli eventi: il *focus* è sull’esperienza, sull’applicazione al fatto vissuto di un codice, di un significato all’interno di una prospettiva superiore di evoluzione e di progresso esistenziale. Scrive Pascal (2016 [1960], 96), a proposito delle *Confessioni*: “relatively few experiences are chosen, few personal relationships are dwelt on, and these are closely linked as stages in Augustine’s spiritual progress”. Qualche pagina prima, Pascal (ivi, 22) aveva, inoltre, osservato che era la consapevolezza del significato, la capacità di leggere dietro eventi apparentemente triviali un disegno a fare delle *Confessioni* un testo autobiografico: “here is a feeling of movement in time, of history, a consciousness of an inward stream of forces that becomes evident in, and give significance to, incidents that in themselves would be trivial”. Sui contributi dell’accademia al problema di quali siano le forme, le modalità e i moventi autobiografici, rimando al contributo preziosissimo di Ciaravolo (2015, 10-60), che, distinguendo tra percorsi critici internazionali e scandinavi, illustra quali siano stati i progressi scientifici nella comprensione dell’autobiografia dal punto di vista formale, storico-letterario, filosofico e psicologico.

re. Man mano che il racconto progrediva, nel foglio prendeva vita l'immagine di una cicogna che, tanto per il protagonista della fiaba quanto per chi quella fiaba l'ascoltava, configurava il significato ultimo della vicenda, letteralmente il disegno di senso scaturito dalla trama degli eventi. L'autrice sottolinea come questa parabola le sia giunta in soccorso nella forma di una piccola speranza di vedere anche lei, un giorno, l'immagine di una cicogna, la concrezione grafica di un collegamento tra i momenti distinti e significativi della sua vita, la realizzazione definitiva di un'architettura in grado di dispiegare un destino, di mettere in ordine le unità minime di significato sopravvissute al flusso rapace e indistinto del tempo. Grazie all'uso dell'inserito meta-letterario, l'autrice rivela, allora, uno sforzo di comprensione *a posteriori* e un'esigenza personalissima di disciplinare il vissuto e di sottrarlo alla dissipazione e al nichilismo, di ricondurlo a una visione organica e moralmente fondata<sup>34</sup>. In questo senso, *Out of Africa* non può non dirsi opera autobiografica ed è anzi espressione del senso più alto del genere, del suo farsi carico di un'urgenza di leggere la vita in termini non solo compilativi, ma anche interpretativi, di dare alla vita una sua coerenza filosofica.

## 6. Conclusioni

Karen Blixen è una scrittrice per la quale la letteratura non è stata la prima scelta. La sua natura vitale e incline all'insoddisfazione la spinse a desiderare una vita "eroica", un'esistenza palpitante incardinata sull'azione invece che sul raccoglimento intellettuale. L'inquietudine di vivere nella dimensione dell'azione e non solo quella, che, forse, beffardamente, le era più congeniale, dell'astrazione l'ha condotta in Africa dove ha lottato per portare a compimento il proprio proposito. Il fallimento di questo proposito non è un elemento che emerge da un giudizio esterno, quanto, piuttosto, un'autofustigazione dell'autrice che nelle sue lettere

<sup>34</sup> Il racconto della cicogna è in Blixen 2016 [1937], 234-236. Molti sono gli inserti meta-narrativi che potrebbero leggersi come isotopie critiche in grado di offrire una chiave interpretativa preziosa rispetto a molte delle questioni più problematiche, prima fra tutte quella "spinosa" della presunta rappresentazione razzistica degli africani da parte dell'autrice. In Blixen 2016 [1937], 261-262, ad esempio, l'autrice racconta di quando, all'inizio del suo soggiorno africano, prendeva lezioni da un maestro svedese che, nell'insegnarle i numeri in *suaheli*, ometteva il nove perché la pronuncia ricordava troppo un termine svedese sconveniente, facendole, così, credere che in quel sistema numerale il nove non ci fosse. L'idea di un sistema numerale che omettesse il nove fu per la Blixen ragione di esultanza ed ammirazione e, quando scoprì alla fine che la mancanza del nove (e di tutti i numeri suoi composti) che tanto la incuriosiva era dovuta solo alla *pruderie* dell'insegnante, rimase molto delusa: "the idea of this system for a long time gave me much to think of, and for some reason a great pleasure. Here, I thought, was a people who have got originality of mind, and courage to break with the pedantry of the numeral series" (ivi, 261). Il brano dimostra, senza dubbio, un atteggiamento di apertura dell'autrice e una sua disponibilità alla messa in discussione del proprio modello culturale di partenza e può essere anche interpretato come un piccolo manifesto incastonato nell'opera che dischiude l'allineamento blixeniano a un certo relativismo conoscitivo.

dal Kenya non nasconde frustrazione, senso di inadeguatezza e un'impressione generale di sconfitta<sup>35</sup>. Le opere della Blixen nascono dalla e nella perdita e in seno alla perdita vanno considerate: *Out of Africa* è un testo autobiografico in quanto risultato dell'accettazione di un destino, di un *amor fati* raggiunto grazie a una feroce autodisciplina della propria rabbia e della propria desolazione: "accolse il proprio male, si esercitò a volere ciò che non aveva voluto: amò il proprio fato" (Fusini 1996, 32). Eppure, nel contempo, *Out of Africa* non è un testo autobiografico perché racconta di un'esistenza o di un percorso individuale: la personalità della Blixen non è, infatti, oggetto narrativo della sua opera, ma lo sguardo che la sostiene. *Out of Africa* è scrittura autobiografica solo nella misura in cui non si piega a scrutinare l'io, ma dall'io che esperisce parte per elevare il vissuto a conoscenza, per metterlo a servizio di un racconto che sintetizza prospettiva epica e meditazione antropologica. In tal senso, la letteratura resta cosa altra dalla vita, trascendente rispetto alla contingenza e alla precarietà della cronaca, sostanza creata e non subita dall'autore-demiurgo. La lettura contrastiva delle lettere scritte durante gli anni africani dalla Blixen e di *Out of Africa* ci consegna, dunque, due diverse Afriche: la prima è quella *in fieri* nella coscienza dell'autrice, l'alterità che interagisce con la sua identità in formazione; la seconda è quella raffreddata nella coscienza dalla distanza spazio-temporale che ha trasformato la materia viva in mito, la possibilità esistenziale in destino definitivo, in quel disegno della cicogna che interseca più moventi e sottintende una ricerca in grado di restituire, infine, al lettore un'opera stratificata – epica e pastorale, etnografica e sociologica – e alla sua autrice una garanzia di senso, la rassicurazione ultima che quanto è stato vissuto – e perduto – non è stato del tutto vano. Il rapporto tra queste due Afriche, quella reale, conosciuta, e quella ideale, decantata attraverso il pensiero "mitico", è, così, lo stesso che intercorre tra la malattia e la perla nel racconto blixeniano "The Diver" (1975 [1958]; "Il pescatore di perle", 1966)<sup>36</sup>: la sofferenza è il processo e l'arte il prodotto, ma tra i due quel che conta è solo il prodotto, la bellezza scaturita dal dolore e nel dolore divenuta oggetto compiuto e meraviglioso.

<sup>35</sup> "Oh Tommy, credi che io possa ancora combinare qualcosa, che non abbia sprecato, quando ero ancora in tempo tutte le occasioni che la vita mi ha dato, tanto che adesso non mi resta che appassire e consumarmi, aver pazienza e sperare che gli altri ne abbiano con me perché sono una donna completamente fallita" (da una lettera scritta al fratello del 3 aprile 1926, cinque anni prima del ritorno a casa definitivo (trad. it. di Berni in Blixen 1987, 251).

<sup>36</sup> "Le stesse perle sono frutto del mistero e dell'avventura: chi segue la carriera di una perla raccoglie tanto materiale da trarne cento favole. E le perle sono come le favole dei poeti: un malanno trasformato in bellezza, e allo stesso tempo trasparente e opaco, segreti del profondo portati alla luce per piacere alle giovani donne, che vi riconoscono i più profondi segreti racchiusi nel proprio cuore" (trad. it. di Ojetti 1978 [1966], 56); "Pearls in themselves are things of mystery and adventure; if you follow the career of a single pearl it will give you material for a hundred tales. And pearls are like poets' tales: disease turned into loveliness, at the same time transparent and opaque, secrets of the depths brought to light to please young women, who will recognize in them the deeper secret of their own bosoms" (Blixen 1975 [1958], 12).

## Riferimenti bibliografici

- Aiken S.H. (1990), *Isak Dinesen and the Engendering of Narrative*, Chicago, University of Chicago Press.
- Arendt Hannah (1968), *Men in the Dark Times*, New York, Harcourt, Brace and World.
- Berni Bruno (2015), "Narrare la distanza. Autobiografia e prospettiva nell'opera di Karen Blixen", in Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave / Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, Firenze, Firenze UP, 201-208.
- Blixen Karen (1926), *Sandhedens hævn. En marionetkomedie*, Copenhagen, Gyldendal. Trad. it. di Francesco Gallavresi (2012), *La vendetta della verità. Una commedia di marionette*, postfazione di Luca Scarlini, Milano, Iperborea.
- (1934), *Seven Gothic Tales*, ed. by Isak Dinesen, London, Putnam. Trad. it. di Alessandra Scalerò (1936), *Una notte a Parigi e altri racconti gotici*, Milano, Mondadori.
- (1946), *The Angelic Avengers*, New York, Random House. Trad. it. di Bianca Candian (1985), *I vendicatori angelici*, Milano, Adelphi.
- (1960) *Shadows on the grass*, ed. by Isak Dinesen, New York, Random House. Trad. it. di Silvia Gariglio (1985), *Ombre sull'erba*, Milano, Adelphi.
- (1975 [1958]), "The Diver", in *Anecdotes of Destiny*, ed. by Isak Dinesen, London, University of Chicago Press, 3-18. Trad. it. di Paola Ojetti (1966), "Il pescatore di perle", in Karen Blixen, *Capricci del destino*, Milano, Feltrinelli, 49-63.
- (1978), *Breve fra Afrika. 1914-1931*, a cura di Frans Lasson, Copenhagen, Gyldendal. Trad. it. di Bruno Berni (1987), *Lettere dall'Africa. 1914-1931*, a cura di Frans Lasson, Milano, Adelphi.
- (1979), "Sorte og hvide i Afrika", in Hans Andersen, Frans Lasson (eds), *Blixeniana 1979*, Copenhagen, Karen Blixen Selskabet, 14-44. Trad. it. di Bruno Berni (1995), "Negri e bianchi in Africa", in Karen Blixen, *Dagherrotipi*, con un saggio di Hannah Arendt, Milano, Adelphi, 11-50.
- (2016 [1937]), *Out of Africa*, ed. by Isak Dinesen, London, Penguin Random House. Trad. it. di Lucia Drudi Demby (2015 [1959]), *La mia Africa*, Milano, Feltrinelli.
- Brantly Susan (2002), *Understanding Isak Dinesen*, Columbia, University of South Carolina Press.
- Canu Paola (2015), "The Names in the Life and Works of Isak Dinesen / Karen Blixen", in Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave / Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, Firenze, Firenze UP, 209-216.
- Ciaravolo Massimo (2015), "Introduzione / Introduction", in Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (eds), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave / Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, Firenze, Firenze UP, 10-65.
- Citati Pietro (2008), *La malattia dell'infinito. La letteratura del Novecento*, Milano, Mondadori.
- Dinesen Thomas (1974), *Tanne. Min søster Karen Blixen*, Copenhagen, Gyldendal.

- Dubino Jeanne (2007), "The Source, the Movie and the Remake. Imperial Nostalgia in Isak Dinesen's *Out of Africa*, Sydney Pollack's *Out of Africa* and Melinda Atwood's *Jambo, Mama*", in Marguerite Helmers, Tilar Mazzeo (eds), *The Traveling and Writing Self*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 35-60.
- Fog Mogens (1978), "Karen Blixens sygdomshistorie", in Hans Andersen, Frans Lassen (eds), *Blixeniana 1978*, Copenhagen, Karen Blixen Selskabet, 139-146.
- Fusini Nadia (1996), "Karen Blixen, o della perdita", in Ead. (2012), *Nomi. Undici scritture femminili*, Roma, Donzelli editore, 29-60.
- Gikandi Simon, Mwangi Evan (2007), *The Columbia Guide to East African Literature in English Since 1945*, New York, Columbia UP.
- Hansen F.L. (2003), *The Aristocratic Universe of Karen Blixen. Destiny and the Denial of Fate*, Brighton, Sussex Academic Press.
- Johannesson E.O. (1961), *The World of Isak Dinesen*, Seattle, University of Washington Press.
- Lassen Frans (1978), "Regnen ved Ngong. En introduktion til Karen Blixens breve", in Karen Blixen, *Breve fra Afrika. 1914-1931*, Copenhagen, Gyldendal, 7-27. Trad. it. di Bruno Berni (1987), "... Se a Ngong piove", in Karen Blixen, *Lettere dall'Africa. 1914-1931*, Milano, Adelphi, 9-29.
- Lejeune Philippe (1975), *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. di Franca Santini (1986), *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino.
- Meyer J.L. (1998), *Sydney Pollack. A Critical Filmography*, Jefferson, McFarland and Company.
- Mucci Clara (2007 [1998]), *Tempeste. Narrazioni di esilio in Shakespeare e Karen Blixen*, Napoli, Liguori Editore.
- Ngũgĩ wa Thiong'o (1993), *Moving the Centre. The Struggle for Cultural Freedoms*, London, James Currey Publishers.
- Ombongi K.S., Rutten Marcel (2010), "Harry Thuku" in Abiola Irele, Biodun Jeyifo (eds), *The Oxford Encyclopedia of African Thought*, New York, Oxford UP, 376.
- Oxfeldt Elisabeth (2010), *Journeys from Scandinavia. Travelogues of Africa, Asia, and South America, 1840-2000*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Pascal Roy (2016 [1960]), *Design and Truth in Autobiography*, London, Routledge.
- Poulsen Johannes (1916), *Gennem de fagre Riger*, Copenhagen, V. Pios Boghandel-Povl Branner.
- Stecher Marianne (2014), *The Creative Dialectic in Karen Blixen's Essays. On Gender, Nazi Germany, and Colonial Desire*, Copenhagen, Museum Tusulanum Press.
- Steponavičiūtė Ieva (2011), *Texts at Play. The Ludic Aspect of Karen Blixen's Writings*, Vilnius, Vilnius UP.
- Thurman Judith (1982), *Isak Dinesen. The Life of a Storyteller*, New York, St. Martin's Press. Trad. it. di Rossella Bernasconi (1986 [1983]), *Isak Dinesen. La vita di Karen Blixen*, Milano, Feltrinelli.
- Undset Sigrid (1920), *Kristin Lavransdatter*, Kristiania, Aschehoug. Trad. it. di Ada Vangesten (1931), *Kristin, figlia di Lavrans*, prefazione di Giuseppe Gabetti, Milano, Treves.
- Wivel Ole (1987), *Karen Blixen. Et uafsluttet selvopgør*, Copenhagen, Lindhardt og Ringhof. Trad. it. di Francesco Gallavresi (2002), *Karen Blixen. Un conflitto irrisolto*, Milano, Iperborea.



## *The Knight of the Burning Pestle* e l'influsso del *Chisciotte*

Annalisa Martelli

Università degli Studi di Firenze (<[annalisa.martelli@unifi.it](mailto:annalisa.martelli@unifi.it)>)

### *Abstract*

*The Knight of the Burning Pestle* is a colourful and lively burlesque comedy by Francis Beaumont, performed at the Blackfriars Theatre in 1607. It was not a success; the play, rejected by the Jacobean audience, is now considered the most important item in the Beaumont- and-Fletcher canon. This Jacobean drama is characterized by sharp and original social satire conveyed through a multilayered message and a meta-fictional structure as the elements of this extraordinary, indeed emblematic example of early modern English theatre. There is an ongoing debate among scholars about the influence of Cervantes' *Don Quixote* on Beaumont's comedy. This article aims to show a new perspective shedding light on some so far unexplored features of the play, clearly showing Cervantes' influence on Beaumont's *Knight* either as a model or as a source of inspiration.

Keywords: *adaptation, Beaumont, burlesque, Cervantes, parody*

### *1. Introduzione*

*The Knight of The Burning Pestle*, un *burlesque* di Francis Beaumont, rappresentato nel 1607 al Blackfriars Theatre, è oggi il dramma più apprezzato del canone Beaumont-Fletcher. L'opera ebbe una pessima ricezione al momento della messa in scena, probabilmente, a detta dell'editore Walter Burre che nel 1613 ne pubblicò il testo, "for want of judgment, or not understanding the privy mark of irony about it" (Zitner 1984, 51). Più che l'ironia, forse, fu l'estrema complessità del *play* a lasciare il pubblico perplesso, smarrito nel tentativo di districarsi tra i tre livelli della trama, la dimensione intertestuale, l'originale satira sociale e il carattere metateatrale. Negli ultimi vent'anni la commedia di Beaumont è stata completamente rivalutata dalla critica, che ora le accorda all'unanimità un posto di primo piano sia tra le opere dell'autore, sia nell'intera produzione teatrale del periodo tardo elisabettiano e giacomiano.

Un aspetto essenziale di *The Knight*<sup>1</sup>, che continua a dividere la critica, è il suo rapporto con uno dei grandi testi della letteratura occidentale, contemporaneo al dramma di Beaumont, e cioè il *Don Chisciotte* di Cervantes. Da un lato, infatti, George Campbell Macaulay e, più recentemente, Jackson Cope e Lee Bliss (Macaulay 1883, 150-166; Cope 1973, 196-210; Bliss 1987, 33-55), portano avanti, seppur con timide argomentazioni, l'idea di un'evidente influenza del capolavoro cervantino, enfatizzando l'*excusatio non petita* dell'editore Burre nella prefazione alla commedia: "Perhaps it will be thought to be of the race of *Don Quixote*. We both may confidently swear it is elder above a year, and therefore may (by virtue of his birthright) challenge the wall of him" (Zitner 1984, 51). Dall'altra Andrew Gurr, Sheldon Zitner e la quasi totalità dei critici, pur non smentendo una possibile matrice cervantina, il "cavaliere della triste figura", nella costruzione del personaggio di Rafe, dissolvono l'ipotesi di un più concreto debito verso il capolavoro cervantino nell'indiscutibile mare delle fonti di derivazione inglese (Zitner 1984, 1-46; Gurr 1968, 1-9).

A rendere scettici gli studiosi in merito a un'effettiva influenza del *Chisciotte* vi sono alcuni problemi obiettivi, primo tra tutti la datazione della commedia così a ridosso di quella della pubblicazione della prima parte del capolavoro di Cervantes (1605) e del completamento del primo manoscritto della traduzione inglese (1607); a questo si aggiunge la mancanza, all'interno del *play*, di riferimenti testuali veri e propri riferibili al *Chisciotte*. Ciò implica l'impossibilità di affermare con certezza filologica la presenza del romanzo cervantino nel *play* di Beaumont. Ciononostante, alcune caratteristiche del protagonista, Rafe, assieme a specifici episodi e a un generale spirito burlesco che non si ritrova in nessun'altra opera del canone Beaumont-Fletcher e neppure nella commedia precedente attribuita al solo Beaumont<sup>2</sup>, *The Woman Hater* (1605), lasciano pensare che il *burlesque* contenga davvero elementi adattati dal capolavoro di Cervantes.

In questo studio, faremo luce su alcuni aspetti non ancora del tutto chiari relativi alla questione e ne analizzeremo altri rimasti finora ignorati o poco considerati.

<sup>1</sup> D'ora in poi utilizzeremo tale abbreviazione per riferirci alla commedia.

<sup>2</sup> William Davenport Adams, nel suo *A Book of Burlesque*, menziona *The Knight of the Burning Pestle* come primo vero *burlesque* inglese, distinguendolo da altre opere del periodo elisabettiano, spesso *travesties*, pervase solo da un blando spirito burlesco, volto a enfatizzare la dimensione parodica e/o satirica (1890, 2-4).



## 2. L'opera

*The Knight* inizia con una *Induction*<sup>3</sup> – molto frequente nelle opere del periodo precedente, ma sempre più desueta nel XVII secolo – nella quale il Prologo annuncia al pubblico il titolo della commedia che andrà in scena, *The London Merchant*. Dalla platea, tuttavia, uno spettatore interviene e sale sul palco per protestare contro la scelta del soggetto: “[...] this seven years there hath been plays at this house; I have observed it, you have still girds at citizens, and now you call your play *The London Merchant*. Down with your title, boy; down with your title!”<sup>4</sup> (Beaumont, *Ind.* 6-9, 56). In sostituzione del dramma previsto, lo spettatore, George, rivelatosi un droghiere, reclama una commedia che celebri il suo mestiere. Interviene a questo punto la moglie dell'uomo, Nell, proponendo di far salire sul palco il loro giovane apprendista Rafe, nei panni di un prode cavaliere. Arresosi alle chiassose lamentele dei due, l'attore acconsente alle loro richieste e il giovane apprendista è costretto suo malgrado a vestire un'armatura, brandendo, invece della spada un pestello, quale vessillo ed emblema della categoria dei droghieri, trasformandosi così nel “Cavaliere dal pestello ardente”.

La trama dell'opera si sdoppia, anzi si moltiplica, e alle scene di *The London Merchant* si alternano, spesso incrociandosi, quelle della parodia cavalleresca interpretata da Rafe dentro la city-comedy che ha come protagonisti proprio George e Nell, con i loro continui interventi.

La prima trama sviluppa la storia dell'apprendista Jasper, il quale si innamora di Luce, figlia del suo padrone Venturell e già promessa a un altro, motivo per il quale viene licenziato. Tornato a casa, la madre si rifiuta di aiutarlo economicamente e lo rimanda dal padre, Mr Merrythought, un gioviale e sempre allegro sfaccendato, che occupa le sue giornate bevendo e cantando, imperturbabile nella sua spensieratezza. Nel frattempo Jasper si dirige alla foresta di Waltham per raggiungere l'amata Luce e il proprio rivale Humphrey, un vecchio e sciocco borghese. Quest'ultimo viene malmenato dal suo avversario, e schernito da Luce (“Alas poor Humphrey; get thee some wholesome broth, with sage and comfrey”<sup>5</sup>, Beaumont (1984 [1613]), II,

<sup>3</sup> Il ricorso di Beaumont al desueto artificio drammatico dell'*Induction* va interpretato all'interno della dimensione parodica della commedia. Se la finalità dell'*Induction* era quella di avvicinare autore e audience, fornendo un ponte tra realtà e finzione drammatica, è chiaro che all'interno di *The Knight* tale artificio fallisce clamorosamente il suo obiettivo. Il vero fine di Beaumont è proprio quello di sottolineare l'impossibilità, all'interno della realtà teatrale degli ultimi dieci anni, di ritrovare una concordanza di intenti e aspettative con il pubblico (vedi Bliss 1987, 33-34).

<sup>4</sup> “CITT. – [...] da sette anni in questo teatro, l'ho notato, avete continuamente scherzato i cittadini; ed ora chiamate il vostro spettacolo *Il Mercante di Londra*. Via codesto titolo, giovanotto! Via codesto titolo!” (trad. it. di Pellegrini in Beaumont 1949, 7).

<sup>5</sup> “Ahimé, povero Humphrey; prendi un poco di brodo salutare, con salvia e consolida; un poco di olio di rose e una penna per ungerli, con quella, la schiena” (trad. it. di Pellegrini in Beaumont 1949, 59).

244-255, 91), dopodiché i due amanti scappano insieme. Poco dopo, però, in un eccesso di immotivata gelosia, Jasper minaccia di uccidere la povera Luce, che viene portata in salvo dal padre sopraggiunto assieme all'ancora dolorante Humphrey. Pentitosi del gesto sconsiderato, Jasper tenta di introdursi in casa di Luce nascondendosi in una bara consegnata a Venturell, assieme a una lettera in cui Jasper scrive di essersi suicidato e chiede, come ultimo di desiderio, che il proprio corpo venga lasciato per qualche istante solo con l'amata, sicché questa possa dirgli addio. Alla fine, scoperto l'inganno, i due amanti hanno comunque la meglio sulle opposizioni del padre e possono convolare a nozze.

La parodia cavalleresca che ha come protagonista Rafe, invece, vede il giovane alle prese con chisciottesche disavventure, in cui scambia locande per castelli e castelli per locande, combatte con un immaginario gigante, rivelatosi poi il barbiere Nick, liberandone i prigionieri o meglio, i clienti. Alla fine, per volere dei suoi padroni, Rafe veste i panni del Lord of May, il *Re di maggio*, signore delle tradizionali celebrazioni del May Day, e raduna un esercito di comuni commercianti armati di picconi, invitandoli a marciare con onore verso Mile End<sup>6</sup>. Ferito da una freccia, Rafe pronuncerà il suo melodrammatico addio, per la commozione e il compiacimento di George e Nell, che ancora sul palco, assistono alla scena in veste di spettatori-drammaturghi.

La city comedy è incentrata proprio su questi ultimi, i quali, attraverso i continui interventi e richieste, danno vita alla terza trama della commedia, nonché a un'esilarante satira rivolta ai nuovi frequentatori dei teatri e allo sciovinismo dei cittadini inglesi (Cope 1973, 197). Incapaci di distinguere tra finzione letteraria e realtà, George e Nell poco sanno dei generi teatrali e certo non distinguono tra teatro popolare e drammi colti, tanto da richiedere una commedia che celebri l'universo cittadino, per poi cambiare registro con le loro strampalate richieste di modellarne la trama, e dar così forma a un romanzo cavalleresco, o meglio alla sua parodia. Terminata la commedia romantica e l'eroicomica avventura di Rafe, i due coniugi ringraziano gli attori e abbandonano soddisfatti il teatro.

### 3. *Le ragioni dell'insuccesso iniziale*

Come è stato detto inizialmente, *The Knight* fu un totale insuccesso al momento della rappresentazione, per via dell'incapacità del pubblico di cogliere la particolare ironia dell'opera e per l'estrema complessità del dramma, di cui la sintetica sinossi appena riportata non può che offrire una parziale

<sup>6</sup>Luogo in cui nel 1381, proprio durante le celebrazioni del May Day, i contadini insorsero contro gli esattori delle tasse di Brentwood in una rivolta estesasi velocemente dai villaggi adiacenti in tutto il sud-est dell'Inghilterra. Alcuni critici, tra cui Robert Zacharis, collegano la rievocazione dell'episodio alla volontà di Beaumont di dare un messaggio sovversivo all'interno della commedia (Zacharis 2008, 103-127).

riprova. Il dramma di Beaumont, infatti, non è costruito solo su molteplici trame, ma è al contempo un'originale rielaborazione di alcuni sottogeneri della commedia, all'interno di una rete intertestuale che include numerose opere inglesi e non, contemporanee o risalenti alla fine del secolo precedente. Come se ciò non bastasse, inoltre, Beaumont sviluppa e innova all'interno di *The Knight*, l'elemento del metateatro, conferendogli una veste sorprendentemente moderna.

Per prima cosa, il tema dell'apprendista che, costretto ad abbandonare il suo mestiere, parte alla volta di nuovi posti e di eroiche imprese da compiere, appartiene al filone dei "prentices worthies", una rivisitazione urbana dei romanzi cavallereschi, di cui l'esempio più celebre all'epoca era *The Four Prentices of London* di Thomas Heywood (1592). Sia Rafe che Jasper riprendono tale genere in chiave parodica: quest'ultimo, una volta licenziato, si rende protagonista di azioni tutt'altro che lodevoli, come malmenare il suo rivale e minacciare di uccidere la sua amata; Rafe, lasciato il ruolo di apprendista, veste i panni di un goffo e ridicolo cavaliere errante. L'altro sottogenere comico ripreso dalla commedia è quello dei "prodigal-son plays". Questi si sviluppano nel XVI secolo in Germania e in Olanda, proponendo storie ispirate alla parabola del figliol prodigo e perseguendo pertanto un chiaro intento didattico. Nel Seicento, tale sottogenere si evolve e, all'interno del teatro inglese, abbandona ogni intento moralizzante per dar vita a "moral interludes" comici che celebrano la figura del "prodigo" come un esilarante anti-eroe (si pensi al "prodigal play" di Thomas Dekker *Old Fortunatus* del 1599 o all'anonimo *The London Prodigal* del 1604). Jasper e il padre Mr. Merrythought incarnano perfettamente la figura appena descritta, risultando, grazie alla loro sconsiderata e irresponsabile condotta, i personaggi più divertenti all'interno della love-comedy proposta nell'opera. Infine, ritroviamo la commedia amorosa, con protagonisti Venturell, Luce, Jasper e Humphrey, adombrata dal gesto folle e anomalo di Jasper.

Le due opere coeve e rappresentate anch'esse al Blackfriars, alle quali *The Knight* fa immediato riferimento per le due trame principali, sono *Eastward Ho!* (1605), scritta in collaborazione da George Chapman, John Marstone Ben Jonson, e *Isle of Gulls* (1606) di John Day. In quest'ultima, tre uomini interrompono il Prologo per reclamare degli sgabelli e, allo stesso tempo, per esporre ciascuno il tipo di commedia che avrebbe voluto veder rappresentata. *Eastward Ho!*, invece, proprio come *The London Merchant*, ha inizio con il licenziamento di due apprendisti e narra delle loro avventure, riprendendo il fortunato sottogenere dei "prentices worthies". Altro indiscusso riferimento è quello al *Poetaster* (1601) di Jonson nel quale, all'interno di una satira agli autori contemporanei, si sviluppa anche la parodia al gusto letterario del pubblico attraverso il personaggio del Capitan Tucca, un nobile che, nei panni di un magniloquente cavaliere errante, prende di mira il gusto popolare per i romanzi

cavallereschi. Anche grandi drammi del periodo elisabettiano vengono inclusi nella rete intertestuale della commedia di Beaumont. Primo fra tutti, la prima parte di *Henry IV* di Shakespeare, di cui Rafe cita nell'*Induction*, come prova del suo talento drammatico, il celebre discorso sul concetto di nobiltà (*Ind.* 77-81, 60). Altre opere di Shakespeare, immancabile punto di riferimento per Beaumont assieme a Ben Jonson, vengono richiamate all'interno del testo: *The Winter Tale* (I, 316, 78), *Twelfth Night* (II, 445, 100) e *A Midsummer Night's Dream*, quest'ultimo generalmente riconosciuto come l'antecedente più prossimo per una commedia che si presenta come "the combination of romance, fairy-tale, and burlesque" (Moorman 1898, X). Anche un altro baluardo del teatro inglese rinascimentale, Christopher Marlowe, viene ripreso con il suo *Doctor Faustus* in uno degli esilaranti commenti di Nell (Beaumont 1984 [1613], I, 234-236, 72). *Palmerin of England*, a cui si fa riferimento al primo atto della commedia (ivi, I, 216, 71) e il *Palmerin d'Oliva*, citato testualmente da Rafe alla sua prima comparsa sulla scena nei panni del cavaliere dal pestello ardente (I, 216-221, 72; ma anche III, 261, 114), sono invece alcune delle opere straniere incluse dal nostro autore.

La lista di riferimenti intertestuali continuerebbe ancora per molto, con una serie di drammi noti e meno noti e canzoni riprese in parte da altri drammi o dalla tradizione popolare, pluralità di fonti e di rimandi che ci porta all'altro elemento chiave della commedia: il carattere metaletterario. *The Knight* non è soltanto un'opera che include al suo interno un vasto repertorio di opere teatrali, ma svela anche il processo di elaborazione e messa in scena di un dramma. In particolare, la necessità di adeguare le scelte dell'opera al gusto del pubblico, insieme all'esigenza di "gestire" una platea spesso indisciplinata nel corso della messa in scena, riflettevano una realtà assai comune ai tempi di Beaumont<sup>7</sup>. È ben noto che in periodo rinascimentale l'opera teatrale era frutto di una collaborazione tra autori e tra questi e gli attori, nonché, in maniera ancor più determinante, tra attori e pubblico<sup>8</sup>; interazione, quest'ultima, necessaria affinché la rappresentazione proseguisse senza interruzioni e, naturalmente, riscuotesse successo. *The Knight* esplora da vicino questa dinamica e "to examine the ways in which the actors, their play and the spectators function – or fail to function – together to create a shared imaginative experience, Beaumont introduces an audience in conflict

<sup>7</sup> Leggiamo in particolare in *Pleasant Notes upon Don Quixot* di Edmund Gayton: "if it be on Holy days [...] it is good policy to amaze those violent spirits, with some tearing Tragaedy full of fights and skirmishes... the spectators frequently mounting the stage, and making a more bloody Catastrophe amongst themselves, than the Players did" (Gayton 1654, 271).

<sup>8</sup> Sul ruolo del pubblico e sull'interazione tra questo e gli attori, si rimanda soprattutto a *Imagining the Audience in Early Modern Drama, 1558-1642* (Low, Myhill 2011). Nel caso particolare di *The Knight*, si veda all'interno della raccolta il saggio "Audience, Actors and Taking Part in the Revels" (Rhatigan, 151-170).

with the theater to which it has come for entertainment” (Bliss 1987, 34). La conflittualità di George e Nell nei confronti degli attori e le loro petulant e sconclusionate richieste, non si inseriscono soltanto in una precisa volontà parodica dell'autore, deciso a prendere di mira il gusto letterario spesso discutibile del pubblico, ma evidenzia anche un'altra realtà, ossia the “uneasy relations between theatrical fiction and its fictional starved audience” (*ibidem*). Già alla fine del periodo elisabettiano, l'universo dei *playgoers* era ampio e diversificato e persino il Blackfriars radunava ormai molteplici categorie di spettatori. Leggiamo infatti in alcuni versi di Ben Jonson, in difesa di John Fletcher dopo il fallimento del suo *The Faithful Shepherdess* (1608), che il pubblico del Blackfriars era composto da “wise and many headed Bench [...] Composed of Gamester, Captaine, Knight, Knight's man, / Lady or Pusil, all ranked in the darke / With the shops Foreman as well as the brave sparke” (Jonson 1976 [1610], 492). Pur trattandosi di versi dal tono chiaramente acre ed invettivo nei confronti di un pubblico dimostratosi incapace di apprezzare l'opera di un autore così stimato da Jonson, è possibile ricavarne una testimonianza del variegato microcosmo sociale presente alle rappresentazioni teatrali. Tale progressiva diversificazione, riguardava chiaramente non solo la classe sociale di appartenenza, ma anche e soprattutto il livello culturale. A differenza dell'aristocrazia e dell'alta borghesia, la quasi totalità del “nuovo pubblico” era pressoché digiuno di lettura, fatta eccezione per la bassa letteratura di consumo, e ciò lo rendeva privo degli strumenti necessari per comprendere a fondo il mondo della finzione letteraria. Le reazioni di sorpresa e i commenti esilaranti dei due spettatori nel corso della rappresentazione, ne danno conferma. I due cittadini non solo perdono spesso di vista il fatto di assistere ad una messa in scena e non alla realtà, ma a volte ricercano analogie e differenze tra il dramma ed altre opere di finzione letteraria, incapaci di separare anche quest'ultime dal mondo reale. Per esempio, nel terzo atto il locandiere presenta a Rafe il conto da pagare e George e Nell intervengono subito affinché il loro beniamino non debba passare dei guai:

*Wife.* Look, George! did not I tell thee as much? the knight of the Bell is in earnest. Rafe shall not be beholding to him. Give him his money, George, and let him go snick-up.  
*Citizen.* Cap Rafe? No. [*Rises and goes to host*] Hold your hand, Sir Knight of the Bell; there's your money. Have you anything to say to Rafe now? Cap Rafe. (Beaumont, III, 175-180, 110)

MOGLIE. – Senti, George! Non ti dissi così? Il Cavaliere della Campana parla sul serio, Rafe non deve essere obbligato a lui: dagli il suo denaro, George, e che vada a impiccarsi.  
 CITT. – Arrestare Rafe? No; (*gli dà il denaro*) tendete la vostra mano, Messer Cavaliere della Campana; ecco il vostro denaro: avete qualcosa da dire a Rafe ora? Arrestate Rafe! (Trad. it. di Pellegrini in Beaumont 1949, 89)

Come si legge, George addirittura si alza per porgere a Rafe il denaro con cui saldare il suo debito.

Un altro momento in cui i due spettatori confondono il piano della rappresentazione con la realtà, lo ritroviamo durante la battaglia tra Rafe e Jasper, quando, avendo quest'ultimo la meglio sul loro apprendista, i due trovano una spiegazione tutt'altro che realistica alla vicenda:

*Citizen.* No No, I have found out the matter, sweetheart; Jasper is enchanted. As sure as we are here, he is enchanted. He could no more have stood in Rafe's hands than I can stand in my Lord Mayor's. I'll have a ring to discover all enchantments, and Rafe shall beat him yet. Be no more vexed, for it shall be so. (Beaumont, II, 327-332, 95)

CITT. – No, No; ho scoperto l'arcano, dolcezza; Jasper è stregato; è cosa certa come che noi siamo qui, è stregato: egli non avrebbe potuto resistere nelle mani di Rafe più di quanto lo potrei io in quelle del Sindaco. Prenderò un anello per scoprire tutti gli incantesimi, e Rafe gliel darà sode. Non inquietarti più, perché sarà così. (Trad. it. di Giuliano Pellegrini in Beaumont 1949, 63)

Non solo il droghiere sostiene che Jasper debba essere sotto effetto di qualche incantesimo per riuscire a vincere il prode Rafe, ma è convinto persino di potersi procurare un anello magico in grado di aiutare il suo eroe. Non è difficile ritrovare nelle parole di George l'influenza dell'elemento meraviglioso che popolava i romanzi cavallereschi.

Mescolando abilmente il piano del reale e quello della finzione, l'opera teatrale magicamente si apre, svelando la sua vera natura. Il dramma si rivela "metafora corporizada", per usare un'espressione di Ortega y Gasset (1958, 44), ossia un'illusione tangibile, un concreto universo dell'irrealtà. L'effetto di un simile *coup de théâtre*, è il caso di dirlo, è sorprendente per lo spettatore di oggi, ma disorientante per il pubblico del XVII secolo, poiché "Constant oscillation between levels of illusions demands a complex, simultaneously imaginative and critical participation" (Bliss 1987, 36). Qui si inserisce anche la svolta metateatrale di Beaumont, che analizzeremo al paragrafo successivo.

L'altro motivo dell'insuccesso dell'opera, già chiaro a Beaumont e ai suoi sostenitori poco dopo la sua rappresentazione, è lo stesso riportato da Walter Burre nella prefazione del 1613: l'incapacità del pubblico di apprezzare l'originale e non sempre immediata ironia proposta dalla commedia. Tale considerazione centra un altro punto importante che spiega la singolarità di quest'opera, con la quale il teatro inglese raggiunge una nuova tappa del genere comico e farsesco: "Probably no play of its time is so genuinely humorous (in the modern sense of the word), and the humour is surprisingly little dependent upon temporary or local circumstances" (Macaulay 1883, 50). La pervasiva ironia di *The Knight*, che trascende il testo e il suo contesto reclamando ancora oggi la sua attualità, è però un'ironia complessa, che si esprime su più livelli e non tutti facilmente afferrabili, specie nel rapido fluire della rappresentazione. Immediata la comicità di situazione

di scene come le zuffe tra Jasper e Humphrey (Beaumont 1984 [1613], II, 238-241, 91) o lo scontro tra Rafe e Nick il barbiere, alias gigante Barbaroso (ivi, III, 325-350, 16-17); lo stesso vale per la comicità dei dialoghi tra George e Nell, che includono giochi di parole e allusioni sessuali<sup>9</sup>; meno espliciti i riferimenti parodici ad altre opere o generi e, ancor più disorientante, il tipo di satira proposto dalla commedia, così lontana da quella acre e invettiva delle opere dell'ultimo decennio del Cinquecento (si pensi a Ben Jonson, John Marston e John Hall), la quale portò al Bishop's Ban del 1599, che mise al bando satire, epigrammi e i drammi non approvati dal Privy Council<sup>10</sup>. In merito a quest'ultimo punto, in particolare, ciò che più stupisce in relazione alle commedie coeve, è che in *The Knight* Beaumont "refused to provide the pleasure of a consistently satiric focus" (Bliss 1987, 37). Seppure all'inizio l'opera sembri prendere di mira George e Nell e con essi la nuova classe media priva di modi e di erudizione, in realtà la parodia ai generi letterari più diffusi, specie quello cavalleresco, colpisce la quasi totalità delle classi sociali. Come scrive Lee Bliss, "it was not merely servants and shopkeepers – the increasingly no gentle audience for printed books – who devoured the chivalric romances" (*Ibidem*). In maniera ancor più esplicita, all'interno della commedia si sorride anche del ceto aristocratico e del suo ostinato rifiuto alla perdita dei proprio privilegi ("Wife: [...] Our knights neglect their possessions well enough, but they do not the rest"<sup>11</sup>, Beaumont 1984 [1613], I, 242-243, 72); dei modi triviali e volgari della società, messi in luce da Rafe in contrasto all'universo cortese dei romanzi cavallereschi da lui citati; persino la classe intellettuale viene presa di mira da Beaumont, con il comico stoicismo di Merrythought, che parodizza i precetti della nota filosofia, rifugiandosi in una cinica quanto gaia indifferenza<sup>12</sup>. La satira di Beaumont, pertanto, non è priva di un focus, al contrario ne possiede diversi, anche se è possibile affermare alla fine che "its target ultimately is human nature" (Bliss 1987, 19).

La straordinaria complessità e innovazione di *The Knight*, composta più di quattro secoli fa eppure così moderna nei contenuti e nella struttura, stupisce ancor di più se si considera che siamo dinanzi al primo *burlesque* inglese, come afferma William Davenport Adams (1890, 4); sottogenere, pertanto, della low-comedy.

<sup>9</sup> Al terzo atto George e Nell parlano di un uomo olandese noto per la sua immensa statura, tanto da essere considerato un gigante. Nell, però, maliziosamente si chiede se ogni caratteristica dell'uomo fosse proporzionata alla sua straordinaria statura, alludendo chiaramente ai genitali ("Nell: Faith, and that Dutchman was a goodly man, if all things were answerable to his bigness", Beaumont 1984 [1613], III, 270-275, 114).

<sup>10</sup> Fra questi tutte le opere di Thomas Nashe, e i drammi di Marston e Middleton.

<sup>11</sup> "MOGLIE. – [...] I nostri cavalieri trascurano abbastanza bene i loro possedimenti, ma non fanno il resto!" (Trad. it. di Pellegrini in Beaumont 1949, 29).

<sup>12</sup> Per maggiori approfondimenti sulla festosa spensieratezza e noncuranza di Mr. Merrythought, si rimanda all'articolo "On Merrythought's Singing, with a Glance at Sir Toby" (Bonneau 1995, 7-26).



In nessun'altra commedia prima di questa, eppure, si assiste a una così perfetta simbiosi tra comicità bassa e raffinata architettura narrativa, in cui cultura popolare e letteratura di consumo si combinano al colto repertorio drammatico inglese, offrendo una molteplicità di registri linguistici in accordo ai personaggi e alle situazioni descritte. Anche guardando alle precedenti opere di Beaumont, ossia la *Grammar Lecture* (1600/1605?) e *The Woman Hater* (1606), in cui l'autore "begins, to establish the sophisticated ironic tone as well as the bold use of his heritage" (Bliss 1987, 19), è possibile ritrovare solo in parte, e a livello potremmo dire quasi embrionale, le tracce della grandezza di *The Knight of the Burning Pestle*.

#### 4. *L'influenza del Don Chisciotte: il dibattito critico fino ai giorni nostri*

A questo punto, è legittimo tornare alla questione esposta all'inizio del nostro studio, ossia il rapporto dell'opera di Beaumont con un'altra fonte letteraria esterna, il *Don Chisciotte* di Cervantes. La nostra ipotesi è che il romanzo spagnolo abbia avuto un ruolo maggiore di quello riconosciuto fino ad oggi dalla gran parte della critica, sul genio comico del nostro autore. Indubbiamente, l'associazione tra le due opere nasceva in modo spontaneo già al momento della rappresentazione, o quanto meno della pubblicazione della commedia, ragion per cui Burre si affrettava nella sua prefazione a smentire ogni legame e ogni debito d'invenzione. Altrettanto certo è il fatto che Beaumont, Fletcher, Jonson e la loro cerchia, vennero in contatto con l'opera di Cervantes in un periodo tra il 1607 e il 1609, tramite il manoscritto della traduzione inglese di Shelton, già circolante nel 1607<sup>13</sup>. Alcuni elementi di *The Knight*, infine, sono universalmente riconosciuti come un chiaro prestito dal romanzo spagnolo: la figura di Rafe<sup>14</sup>, la parodia ai romanzi cavallereschi, l'amore di Rafe per l'umile figlia di un calzaiolo, Susanne, assimilabile all'amore di Don Chisciotte per la contadina Dulcinea-Aldonza Lorenzo; abbiamo inoltre l'equivoco della locanda scambiata per castello e l'oste impaziente di avere il suo denaro (Beaumont 1984 [1613], III, 159-161; De Cervantes 2015 [1605-1615], I, XIII), l'episodio dello scontro con il Barbiere Nick e la liberazione dei suoi clienti creduti prigionieri (Beaumont 1984 [1613], III, 326-368), frutto del riadattamento del duello tra Don Chisciotte e il barbiere Nicolás (XXI, I) e del capitolo sulla liberazione dei galeotti (XXII, I). Fatta eccezione per questi elementi e la constatazione di Macaulay attorno all'analogia tra la satira proposta dalla commedia di Beaumont e quella del romanzo di Cervantes (1883, 150), la maggior parte della

<sup>13</sup> George Wilikins cita la battaglia contro i mulini a vento nel suo *The Miseries of Inforst Marriage* (1606); anche *Your Five Gallants* (1607) di Thomas Middleton allude al personaggio di Don Chisciotte; infine Ben Jonson nel suo *Epicoene* (1610) fa riferimento al romanzo di Cervantes, confondendolo ironicamente con l'*Amadigi di Gaula*.

<sup>14</sup> Fatta eccezione per Zitner che in merito riconosce un maggiore debito nei confronti del Puntarvolo di Ben Jonson, in *Every Man Out of Humor*, 1599 (Zitner 1984, 9).



critica a partire dagli inizi del XX secolo sminuisce con ostinazione l'influenza del *Don Chisciotte* in *The Knight of the Burning Pestle*.

Nel suo "On the influence of Spanish literature upon English in the Early 17<sup>th</sup> century", Robert Schevill nega con decisione persino il debito cervantino per quanto riguarda gli elementi della trama precedentemente citati, affermando che "The mention of numerous and mighty armies, giants, wandering damsels, enchantments, [...] and other insignificant details, are taken directly from the romances of chivalry" (1907, 620). Nella sua edizione di *The Knight* del 1908, H. S. Murch dedica addirittura ventisei pagine alla confutazione dell'influenza dell'opera spagnola, tentando di dimostrare, con affermazioni molto superficiali, la totale casualità dei riferimenti al *Don Chisciotte* all'interno della commedia inglese. La seconda metà del Novecento vede una lieve svolta all'interno della questione: Andrew Gurr, pur riconoscendo che Beaumont e Cervantes "were working parallel lines of burlesque", e accogliendo l'ipotesi che l'autore inglese possa essere venuto a contatto con l'opera spagnola, afferma altresì che "it is unlikely that there was much more than a notional inspiration" (Gurr 1968, 3). Anche Sheldon Zitner rimane fermo all'idea di un mero riferimento da parte di Beaumont al *Don Chisciotte*, trattando quest'ultimo alla stregua delle altre innumerevoli fonti inglesi e straniere che costruiscono la rete intertestuale della commedia (1984, 9). Michael Hattaway individua nella commedia la stessa vena parodica nei confronti dei romanzi cavallereschi e della figura dell'eroe tradizionale, espressa dal romanzo; ciononostante, "one should not stress Beaumont's debt to Cervantes too much as *The Knight* is basically an accumulation of conventional episodes from romances and English play as well as of contents from a native tradition of satire" (Hattaway 1970, XVIII-XIX). Jackson Cope, nel suo *The Dream and the Theatre*, osserva l'interessante analogia tra George e Nell e il cavaliere mancego, sulla base di quella "literalness of mind" (1973, 199) comune ai tre, che li rende incapaci di distinguere realtà e finzione. Purtroppo il critico, alla fine, riduce la sua operazione comparatistica all'elemento rituale presente in entrambe le opere, ma senza nessun indizio esplicito di interrelazione. Lee Bliss è l'unica ferma sostenitrice di un'influenza innegabile, non solo per gli episodi già menzionati, ma anche per la comune "juxtaposition of social classes and styles" e per "the Citizens' and their apprentices' at least intermittent belief in the reality of the world of chivalric romance, and, hence, its representability" (Bliss 1987, 40).

#### 4. Nuovi elementi e analogie

Malgrado il rapporto tra le due opere abbia interessato i critici di Beaumont per più di un secolo e in maniera pregnante nella seconda metà del Novecento, alcuni elementi sembrano essere sfuggiti alla loro osservazione e altri non sufficientemente presi in considerazione.

Per prima cosa, la critica finora non ha conferito l'importanza che merita all'aspetto principale e realmente innovativo della commedia di Beaumont, ossia la sua struttura metateatrale; ha così inevitabilmente perso l'occasione di notare il ruolo determinante operato in tal senso dal *Chisciotte*, romanzo dalla manifesta teatralità, tanto da essere definito "la comedia che Cervantes hubiera querido escribir"<sup>15</sup>, come afferma Fernández Turrienzo (1982, 26). Prima di Beaumont, prima del periodo elisabettiano, la metateatralità nasce e si sviluppa come parte integrante dell'arte drammaturgica, ed è forse superfluo menzionare la funzione del coro, del prologo e dell'epilogo, che interrompendo l'illusione scenica per rivolgersi direttamente al pubblico, aprivano già un varco in quella quarta parete che la modernità avrebbe demolito in modo definitivo. Parlando di metadramma in epoca elisabettiana e giacomiana, senza dubbio si pensa a Shakespeare, al suo continuo problematizzare il rapporto tra universo teatrale – quindi l'illusione dell'arte – e la realtà storica e psicologica dell'uomo rinascimentale. In particolare, viene in mente l'*Amleto* (1609), non solo nel ricorso al topos del *play within the play* vero e proprio, la recita dell'Assassinio di Gonzago, ma per la riconosciuta presenza all'interno della tragedia di personaggi attori (Gertrude, Ofelia e Laerte) e personaggi drammaturghi (Amleto, Claudio, Polonio e lo spettro), questi ultimi intenti a manovrare i primi per il loro scopo<sup>16</sup>; e ancora *La Tempesta* (1611), vera e propria apoteosi metateatrale e testamento drammaturgico di Shakespeare, che affida a Prospero i fili da lui a lungo manovrati sulle scene. Più in generale, è indubbio che tutta l'opera di Shakespeare si basi in misura minore o maggiore sull'autorappresentazione del teatro, in un continuo gioco di specchi che mostra le maschere del mondo reale e la trasparenza dell'artificio mimetico, rivelando l'inganno della vita e l'autenticità del dramma. In seguito, per tutto il periodo giacomiano, il metadramma diventa uno degli elementi principali sulle scene teatrali, specie a ridosso della guerra puritana ai teatri, quando ogni sorta di strategia allusiva e di riferimento indiretto deve essere messa in atto per aggirare la censura. Si pensi a *The Roman Actor* (1626) di Philip Massinger, la cui rappresentazione fu a lungo osteggiata. L'opera si apre già con una scena di metateatro, che vede un gruppo di attori intenti a discutere dei problemi recati alla loro professione dall'opprimente controllo del potere. Stesso soggetto, ma analizzato dalla prospettiva del drammaturgo, sarà rappresentato in *The Author Farce* (1730) di Henry Fielding un secolo dopo, in un clima ugualmente castrante per il teatro inglese, culminante nel Licensing Act del 1743. Il metateatro inglese, quindi, si avvale dal periodo elisabettiano in poi di strategie come il *play within the play*, il *subplot* o spazi allusivi all'interno del discorso, per dirigere

<sup>15</sup> "la comedia che Cervantes avrebbe voluto scrivere" (trad. it. mia).

<sup>16</sup> Si rimanda per questa classificazione al noto saggio sul metateatro di Lionel Abel (Abel 1963, 72).

l'occhio del pubblico verso il *theatrum mundi* della realtà, o per discutere di se stesso. Dopo questa lunga premessa, giungiamo alla metateatralità di *The Knight*, che rappresenta a dire il vero un caso unico e singolare nel teatro del suo tempo, per le caratteristiche che a breve indicheremo, e che non trova precedenti ma solo esempi posteriori. Come abbiamo avuto modo di notare dai pochi elementi sinora descritti, quali il singolare ricorso all'*Induction* che si prolunga per tutta la durata del *play* e soprattutto il ruolo di George e Nell sullo sviluppo della trama e del messaggio di Beaumont, il metadramma e il *tòpos* del *play within the play* qui cessano di essere semplice strumento o artificio, per assurgere a *myse en abyme* della commedia. Abbiamo visto che a partire dall'*Induction* prende forma il *frame-play* dell'opera, ossia la trama dei due spettatori, che a sua volta plasma, all'interno della commedia principale, l'intra-dramma di *The Knight*. Questo multiplo e prismatico gioco di specchi, ridefinisce le regole del metateatro elisabettiano non appena George, Nell e Rafe salgono sul palco: la quarta parete che il teatro finora aveva reso solo permeabile, ora è sul punto di crollare, anticipando di tre secoli il teatro moderno, in particolare quello degli effetti stranianti di Brecht e Pirandello. Se l'intento del nostro autore era infatti quello di rappresentare il rapporto tra pubblico e teatro, era inevitabile che proscenio e platea diventassero un solo spazio e non più due realtà distinte, consentendo così ai tre spettatori di trasformarsi in attori, e anzi nel caso di George e Nell anche in drammaturghi, e agli attori di tramutarsi in spettatori. Per essere più precisi, la quarta parete diviene mobile, o forse sparisce del tutto, in quanto qui non separa più proscenio e platea, ma divide lo stesso proscenio in due: da un lato gli attori veri e propri del *play*, dall'altro i tre "intrusi", ora coinvolti ugualmente nella messa in scena del dramma. Certo, non siamo ancora all'alienante teatro epico di Brecht, in cui l'audience, attraverso il *Verfremdung Effekt*, viene proiettato fuori dal suo ruolo di consumatore passivo del dramma per analizzare criticamente quanto avviene in scena; né alla piena identificazione tra mondo e teatro dell'opera di Pirandello, in cui pubblico e attori si ritrovano ugualmente in balia dell'angosciosa ricerca della proprio identità drammatica ("Il Capocomico: E dov'è il copione? / Il Padre: "È in noi, signore." / (Gli attori rideranno) / "Il dramma è in noi", Pirandello 1958 [1921], 59). Ciononostante, assistiamo in *The Knight* ad un evento realmente innovativo per il teatro del tempo, che rende il Beaumont degli inizi uno straordinario genio precursore, forse più del Beaumont maturo, il cui talento sarà ormai destinato a splendere solo in gemellata unione all'amico Fletcher.

Questa inedita interazione tra dramma e realtà, o meglio tra pubblico e attori, pur ammettendo come fonte principale l'inventiva del nostro autore, non può non trovare delle corrispondenze con il *Chisciotte*. Quando Alonso esce dalla porta segreta di un cortile della casa per dirigersi alla volta della campagna (I, II), in realtà si appresta a dar inizio alla drammatizzazione della vita di Don Chisciotte, ossia la sua maschera. Rileggendo, infatti, il romanzo di

Cervantes come una commedia mancata, si può affermare in linea col pensiero di Torrente Ballester (1984, 58), che tra Chisciano e Chisciotte si stabilisce una relazione analoga a quella che intercorre tra attore e personaggio<sup>17</sup>. Non solo, ma interpretando il cavaliere mancego, Alonso conferisce al personaggio da lui creato, oltre alla propria corporeità, la propria volontà mimetica, cosicché l'*hidalgo* desidera a sua volta interpretare altri ruoli: "Yo sé quién soy [...] y sé que puedo ser no sólo lo que he dicho, sino todos los doces Pares de Francia"<sup>18</sup> (De Cervantes 2015 [1605-1615], 146). Questo avviene in maniera eclatante ai capitoli XXV-XXVI della prima parte del romanzo, dove ha inizio l'avventura del protagonista in Sierra Morena. Nei suddetti capitoli Don Chisciotte "inscena" la sua pazzia, facendo realmente dubitare il lettore dell'autenticità della propria follia, che ora appare invece il frutto di una lucida interpretazione. Complice il luogo idilliaco in cui si ritrova, immancabile scenario dei romanzi cavallereschi da lui divorati, e complice anche il riaffiorato amore per Dulcinea, alla quale sta per spedire una lettera per mezzo di Sancho, l'*hidalgo*, nel pieno di un presunto delirio emotivo, drammatizza il folle cavaliere innamorato, spogliandosi, facendo capriole e recitando alla maniera di Amadigi. Al di là di questo episodio-culmine in cui Don Chisciotte dà sfoggio delle sue "abilità attoriali", nel resto del romanzo si nota come egli sia anche il drammaturgo (al pari di George e Nell) delle proprie avventure. Sin dalla sua prima uscita, infatti, il cavaliere non solo agisce conformemente all'universo fittizio creato dalla sua immaginazione, ma porta sul palco del suo personale dramma cavalleresco i personaggi che incontra. Come ricorderemo, al secondo capitolo Don Chisciotte, alla ricerca disperata di qualcuno che possa armarlo cavaliere, si imbatte in un'osteria e nel suo oste, che scambia per castello e castellano, nonché in due prostitute che scambia per rispettabili dame. Se all'inizio lo strano parlare e l'aspetto goffo del protagonista generano negli astanti risa e disorientamento, l'oste dopo un po' si avvede dell'effettiva pazzia dell'uomo e decide di assecondarlo "por tener que reír aquella noche"<sup>19</sup> (De Cervantes 2015 [1605-1615], 129), partecipando a sua volta a quella commedia buffonesca. Stessa cosa faranno via via, il barbiere, il curato, Sancho, Dorotea e tutti gli altri personaggi, fino al dramma burlesco che ha luogo nel palazzo dei Duchi (De Cervantes 2015 [1605-1615], 297-372), in cui malgrado siano quest'ultimi a "dirigere" lo spettacolo, possono farlo, in verità, solo grazie alla "sceneggiatura" già offerta dall'*hidalgo*, la cui immaginazione si nutre costantemente della materia cavalleresca, grazie alla quale riesca ad adattare

<sup>17</sup> Si rimanda a questo interessantissimo saggio dall'eloquente titolo *Don Quijote como juego*, in cui Ballester (1984) prende in prestito la doppia accezione inglese e francese della recitazione come gioco, trasponendola al romanzo di Cervantes per svelarne la complessità drammatica e il perenne gioco autoriale tra realtà e finzione.

<sup>18</sup> "So io chi sono [...] e so che posso essere non soltanto quelli che ho detto, ma tutti i dodici Pari di Francia" (trad. it. di Giannini in Cervantes 1981, 46).

<sup>19</sup> "per avere materia di riso quella notte" (trad. it. di Giannini in Cervantes 1981, 28).

il mondo alla sua immaginazione e la messa in scena della propria vita. Sicché Don Chisciotte riesce ad attrarre nel suo *theatrum vitae* chiunque egli incontri. Ovunque l'*hidalgo* si trovi, mettendosi in scena egli crea una quarta parete che ha la magica qualità di attrarre, inglobare il mondo reale di chi si trova a guardare dentro lo spettacolo, dentro la messa in scena. Chiunque Don Chisciotte incontri deve, necessariamente, divenire attore nella recita chisciottesca della vita.

In questo prismatico gioco di finzione drammatica, contenuto all'interno della cornice "reale" della vita di Alonso, a cui il ricorso all'artificio del manoscritto ritrovato conferisce statuto di verità, ritroviamo il gioco metateatrale di Beaumont.

All'interno dell'analogia drammatica tra la commedia e il romanzo spagnolo, si inserisce anche il parallelo Rafe/Don Chisciotte. Il personaggio di Rafe è quasi universalmente ritenuto di natura chisciottesca, ma non sono soltanto l'attitudine goffa e il rovesciamento sistematico dei *tópoi* del cavaliere errante a farne una fedele copia dell'*hidalgo* mancego. Queste caratteristiche, infatti, sono proprie di qualsiasi protagonista di una parodia cavalleresca, tanto che Sheldon Zitner associa all'apprendista di Beaumont il Puntarvolo (*Every Man Out of his Humour*) o il Capitan Tucca (*Poetaster*) di Ben Jonson, piuttosto che l'eroe cervantino (Zitner 1984, 15). A rendere eclatante la somiglianza tra Rafe e Don Chisciotte è, invece, l'auto-coscienza mimetica di entrambi i personaggi, ossia la loro consapevolezza di vestire un ruolo. Rafe, infatti, entra in scena come apprendista ma, a seguito delle richieste dei suoi padroni sale sul palco come "Cavaliere del pestello ardente", trasformandosi da persona qualunque ad attore di un dramma. Analogamente, Don Chisciotte è in realtà Alonso Chisciano, che, decidendo di dar vita a una sorta di super-ego a cui affidare la realizzazione dei propri ideali<sup>20</sup>, assume come già detto la maschera dell'*hidalgo*. Assistiamo così alla sua "vestizione" (De Cervantes 2015 [1605-1615], 117-118), alla sua investitura (ivi, 133) e alla drammatizzazione della sua nuova vita<sup>21</sup>, fino a che, ormai in punto di morte, questi si spoglia della sua fittizia identità e torna ad essere Alonso (ivi, 647). In entrambi i casi partecipiamo ad un evento artistico straordinario: il palesamento dell'atto trasfigurativo. Sia con Rafe che con Don Chisciotte ci troviamo catapultati nel "dietro le scene" della narrazione, nell'attimo in cui realtà dell'attore e (ir)realtà del personaggio coesistono. Il passaggio dal mondo reale al mondo ideale della finzione, in altre parole, non è più esclusivo appannaggio dell'autore, ma viene rivelato al lettore/spettatore. In questo ulteriore e particolare ricorso alla dimensione metateatrale, il debito di invenzione di Beaumont nei confronti di Cervantes si fa sempre più concreto.

<sup>20</sup> "Alonso Quijano quiere 'ser otro' [...] para realizar su personalidad latente, inventa a Don Quijote" / "Alonso Chisciano vuole 'essere altro' [...] per realizzare la sua personalità latente, inventa Don Chisciotte" (Torrente Ballester 1984, 66, traduzione mia).

<sup>21</sup> Per ulteriori approfondimenti sulla "teatralità" del *Don Chisciotte*, si rimanda a "Los escenarios teatrales del *Quijote*" (Morán-Manuel 1986, 27-46).

Trasferiamoci ora al mero piano testuale, e noteremo che vi sono almeno due corrispondenze in più, di quelle generalmente accordate, nella trama di *The Knight* e in quella del *Don Chisciotte*. Nel quarto atto della commedia assistiamo all'incontro tra Rafe e la Principessa della Moldavia Pompiona. Benché si tratti probabilmente di un episodio ispirato da un evento realmente accaduto, ossia la visita del Principe di Moldavia in Inghilterra nel 1607, alcune somiglianze con un capitolo del romanzo sono difficilmente attribuibili a una mera coincidenza. Si tratta dell'episodio in cui Dorotea, fingendosi la principessa Micomicona, si offre in sposa a Don Chisciotte qualora lui l'avesse liberata dalla minaccia del gigante Pandafilando (ivi, 420). Per prima cosa, non passa inosservata una sospetta somiglianza tra il nome della principessa moldava, Pompiona, e il finto nome dato da Dorotea, Micomicona. In secondo luogo, i due episodi sono pressoché paralleli: anche Pompiona si offre in matrimonio a Rafe ("Pompiona: [...] Rafe, could you contented be / To wear a lady's favour in your shield?"<sup>22</sup>, Beaumont, IV, 88-90, 132), proposta che lui rifiuta adducendo tra le motivazioni la sua fedeltà ad un'altra donna, Susanne:

RAFE. – Besides, I have a lady of my own  
In merry England, for whose virtuous sake  
I took these arms; and Susan is her name,  
A cobbler's maid in Milk Street, whom I vow  
Ne'er to forsake whilst life and pestle last.  
(Beaumont, IV, 88-90, 132)

RAFE. – Inoltre ho una mia dama nella  
felice Inghilterra, per amor della quale presi  
quest'armi; Susanna è il suo nome, figlia di  
un ciabattino di Milk-street, che faccio voto  
di mai abbandonare fin quando dureranno a  
mia vita ed il Pestello. (Trad. it. di Giuliano  
Pellegrini in Beaumont 1949, 121)

Analogamente, il cavaliere mancego declina l'offerta di Dorotea, affermando che

[...] porque mientras que yo tuviere  
ocupada la memoria y cautiva la  
voluntad, perdido el entendimiento,  
a aquella... y no digo más, no es po-  
sible que yo arrostre, ni por pienso,  
el casarme, aunque fuese con el ave  
fénix. (De Cervantes I, XXX, 423)

[...] ciò perché fino a quando io abbia pie-  
na la mente e prigioniera la volontà, una  
volta ormai asservita la ragione, di colei...  
(e non aggiungo altro), non è possibile che  
io mi proponga, neanche per idea, di am-  
mogliarmi, fosse pure l'araba fenice. (Trad.  
it. di Giannini in Cervantes 1981, 315)

L'altra corrispondenza finora ignorata è quella, quasi letterale, che ritroviamo nel corso dell'episodio della liberazione dei prigionieri del Barbiere Nick. I prigionieri in realtà sono i clienti dell'uomo, recatisi da lui per ricevere alcune medicazioni a seguito della sifilide che li affligge, ma i quali si fingono nobili cavalieri caduti nelle grinfie del malvagio personaggio. Rafe

<sup>22</sup> "DAMA: [...] Dunque ditemi, Rafe, non sareste contento di portare il pegno d'amore di una dama sul vostro scudo?" (trad. it. di Giuliano Pellegrini in Beaumont 1949, 121).

parla con tre dei prigionieri liberati e l'ultimo, raccontando la sua storia, afferma che: "3 Knight: [...] I stricken was with Cupid's fiery shaft, / And fell in love with this my lady dear"<sup>23</sup> (Beaumont 1984 [1613], III, 438-439, 121). Come ricorderemo, l'episodio è ispirato dalla liberazione dei galeotti da parte di Don Chisciotte al capitolo XXII della prima parte. Nel brano in questione, il primo dei prigionieri, spiegando il motivo per cui venne arrestato dalla Santa Hermandad, racconta ugualmente di essersi innamorato, "Él le respondió que por enamorado iba de aquella manera"<sup>24</sup> (De Cervantes 2015 [1605-1615], 306), specificando in maniera ironica che l'oggetto amoroso in questione altro non era che un cesto colmo di biancheria, da lui rubato. È chiaro che i due episodi, benché paralleli, si inseriscono in contesti molto differenti e che il prigioniero di *The Knight* potrebbe aver incluso la vicenda amorosa nel suo racconto riferendosi alla malattia venerea di cui soffre, ma si tratta comunque di una coincidenza all'interno di una corrispondenza già comprovata, che pertanto non può essere ignorata.

Parlando invece del carattere parodico di *The Knight*, è interessante sottolineare come Beaumont non si concentri solo sui romanzi cavallereschi, ma ricorra a un *pastiche* di generi o sottogeneri della commedia molto in voga al suo tempo ("prentices worthies", "citizen comedy", "love comedy" e "prodigal-son plays"). Anche la parodia presente nel *Don Chisciotte* include, attraverso il procedimento digressivo e il ricorso alle "novelas interpoladas", tutti i generi letterari maggiormente apprezzati all'epoca dell'Età dell'oro: il romanzo cavalleresco, la picaresca (in particolare il racconto della vita di Ginesio di Passamonte), la novella bizantina (la storia dello schiavo morisco e della principessa Zoraida) e la favola pastorale (Grisostomo e Marcella). Nel far ciò, Cervantes crea la "gran novela inclusiva" (Salinas 1961, 107), o "novela total" (Marón Arroyo 1976, 160), dando prova del suo talento narrativo e, al contempo, parodiando la letteratura precedente e il gusto del pubblico che l'aveva osannata. Va detto inoltre che molte di queste storie intercalate, in particolar modo quella del "Curioso impertinente" e le vicende di Dorotea e Cardenio<sup>25</sup>, sono quasi universalmente considerate dalla critica delle commedie romanizzate, a riprova della matrice drammatica che permea l'opera di Cervantes. A questo punto, appare sempre più convincente l'ipotesi che Beaumont non solo avesse trovato nell'opera spagnola un esempio congeniale di parodia dei generi e del gusto del pubblico, ma che il romanzo gli offrisse già la chiave per un suo riadattamento teatrale.

<sup>23</sup> "TERZO CAVALIERE: [...] nei miei anni giovanili fui colpito dall'ardente freccia di Cupido, m'innamorai di questa cara mia dama" (trad. it. di Pellegrini in Beaumont 1949, 105).

<sup>24</sup> "Gli rispose che si ritrovava così perché era innamorato" (trad. it. di Giannini in Cervantes 1981, 196).

<sup>25</sup> Si rimanda allo studio di Martín-Morán, *El Don Quijote en ciernes* (1990), in particolare al paragrafo "El ventateatro de Palomeque", 89-100.



Proseguendo l'analisi dell'elemento comico, un'ultima considerazione va fatta riguardo al contributo cervantino sul tipo di satira offerta dalla commedia di Beaumont. La satira bonaria proposta da *The Knight*, si staglia sul panorama letterario inglese a cavallo tra i due secoli come una vera e propria novità. Nella lettera rivolta al lettore, che ritroviamo nel secondo quarto del 1635, lo stesso Beaumont afferma che nelle commedie del suo tempo vi era "no invention but that which now runneth an invective way" (Beaumont 1635, 3). Le precedenti tendenze all'interno del genere satirico inglese, infatti, vedono fino alla fine del XVI secolo la florida e inarrestabile diffusione della "verse satire" di John Donne, Joseph Hall, John Marston, Thomas Lodge, Everard Guilpin e William Rankins. Acre e scomodamente esplicita, la satira in questione si esprimeva nei confronti dell'ambiente di corte, delle ipocrisie e della corruzione del mondo ecclesiastico, rivelandosi altresì uno pericoloso strumento politico. Nel teatro invece, la fine del periodo elisabettiano aveva visto nascere opere satiriche rivolte all'universo teatrale stesso, prendendo di mira generi e tendenze ritenuti oramai desueti (Marston, ad esempio, nel suo *Histriomax, or The Player Whipt*, ridicolizzava le moralità e gli interludi), e attaccando gli autori stessi (Ben Jonson e il suo *Poetaster*).

Beaumont offre una satira sociale priva di attacchi personalistici e giudizi mordaci, che coinvolge ogni strato del variegato e multiforme microcosmo cittadino: mercanti, piccoli negozianti, spensierati vagabondi e aristocrazia in declino. Allo stesso modo, Cervantes rivolgeva la sua proverbiale ironia a tutti gli strati sociali della Spagna cinquecentesca: duchi, contadini, locandieri, preti, prostitute e galeotti, dando vita ad un'esilarante commedia umana. Estranea alla sua satira era qualsiasi volontà libellista, come sottolinea un passaggio all'interno del dialogo tra Don Chisciotte e Don Diego (De Cervantes 2015 [1605-1615], 170-171) in cui attraverso le parole del suo *hidalgo*, l'autore si mostra fedele sostenitore del modello oraziano:

Riña vuestra merced a su hijo si hiciere sátiras que perjudiquen las honras ajenas, y castíguele, y rómpaselas; pero si hiciere sermones al modo de Horacio, donde reprehenda los vicios en general, como tan elegantemente él lo hizo, alábele, porque lícito es al poeta escribir contra la invidia, y decir en sus versos mal de los invidiosos, y así de los otros vicios, con que no señale persona alguna; pero hay poetas que, a truco de decir una malicia, se pondrán a peligro que los destierren a las islas de Ponto. (Ivi, 170-171)

Rimproveri vossignoria il figlio se avesse a comporre satire che intacchino la onorabilità del prossimo, e lo punisca e glielie stracci; ma se invece componesse sermoni al modo d'Orazio, a riprensione dei vizi in generale, come questi fece con tanta eleganza, gliene dia lode, perché è lecito al poeta scrivere contro l'invidia e sferzare nei versi gli invidiosi al pari che gli altri vizi, purché non additi nessuno. Invece, ci son dei poeti che, pur di pungere malignamente, si esporrebbero magari al rischio di essere esiliati nelle isole del Ponto. (Trad. it. di Giannini in Cervantes 1981, 754)



## 5. Conclusioni

L'insieme delle corrispondenze e analogie tra *The Knight* e il *Don Chisciotte*, come si può notare, è considerevolmente più ampio di quello messo in luce finora dalla critica. Forse alla base della continua minimizzazione del debito cervantino da parte degli studiosi inglesi, vi è stata l'ostinata volontà di negare la necessità da parte di Beaumont di ricorrere ad altri modelli esterni, dato il suo indiscusso talento e il già ricco patrimonio di fonti ed esempi rintracciabili nel teatro inglese. L'impressione è quella che, ad offuscare almeno parzialmente il giudizio della critica, sia stato paradossalmente lo stesso campanilismo motteggiato dal nostro autore attraverso le figure di George e Nell.

Certo, alcune delle perplessità di Zitner o Gurr rimangono, come la problematica vicinanza della composizione delle due opere, che rende improbabile un'attenta e approfondita lettura da parte dello scrittore inglese della traduzione del romanzo spagnolo e che motiva la mancanza di veri e propri riferimenti testuali, contrariamente alle altre opere inglesi e straniere riportate nella commedia. D'altra parte, l'idea di un immediato e profondo interesse nel romanzo spagnolo da parte di Beaumont e dell'amico Fletcher è estremamente facile a credersi, data la presenza nella produzione teatrale dei due autori di altre opere ispirate da fonti cervantine (*The Coxcomb*, sul modello della "Novella del curioso impertinente", l'incompleto *Cardenio* di Fletcher e Shakespeare, o *The Custom of the Country*, di Fletcher e Massinger, ispirato dal *Persiles y Sigismunda*).

L'innovazione metateatrale, i numerosi episodi citati, specie il riferimento quasi letterale alla liberazione dei galeotti, la presenza di un trainante spirito burlesco che pervade scene dal ritmo veloce tipiche della tradizione iberica, sfidano ogni ipotesi di casualità. In riferimento alla rielaborazione comica delle fonti precedenti e alla satira sociale, inoltre, Pardo García sostiene che "*Don Quixote* [...] is a more than probable model for Beaumont's parodic and satiric procedures", esso fornisce un vero e proprio canone di riferimento. Beaumont, prosegue il critico, "was the first author to understand that example and to explore and exploit its potential" (Pardo-García 1999-2000, 142).

Beaumont non solo riprende il *Don Chisciotte* di Cervantes, ma lo rielabora in chiave inedita ed originale, fornendo il primo adattamento teatrale inglese del capolavoro. Se, come scrive Linda Hutcheon, "Adaptation is repetition, but repetition without replication" (Hutcheon 2006, 7), la commedia di Beaumont sembra riadoperare in maniera creativa la fonte spagnola, tanto da creare un'opera totalmente autonoma, ma, aggiungeremmo, non indipendente dal romanzo. L'autore riprende dalla prima parte del *Chisciotte* episodi dalla comicità immediata e travolgente e, sfruttando la loro connaturata potenzialità drammatica, li inserisce nel suo *burlesque* sul teatro inglese. Il romanzo, si ritrova così a dialogare con le altre commedie e fonti popolari di questo portentoso dramma-palinsesto, ma riecheggia con più forza, scandendo il ritmo delle scene dall'inizio alla fine.

## Riferimenti bibliografici

- Abel Lionel (1963), *Metatheatre. A new view of dramatic form*, New York, Hill and Wang.
- Adams W.D. (1890), *A Book of Burlesque, Sketches of English Stage Travestie and Parody*, London, Henry and Co.
- Appleton W.W. (1956), *Beaumont and Fletcher: A Critical Study*, London, George Allen and Unwin.
- Beaumont Francis (1635 [1613]), *The Knight of the Burning Pestle*, Q2, ed. by John Spencer, London, printed by Nicholas Okes.
- (1984 [1613]), *The Knight of the Burning Pestle*, ed. by Sheldon Paul Zitner, Manchester-New York, Manchester UP. Trad. it. e cura di Giuliano Pellegrini (1949), *Il cavaliere dal pestello ardente*, Firenze, Felice Le Monnier.
- Bergeron D.M. (2009), "Paratexts in Francis Beaumont's *The Knight of the Burning Pestle*", *Studies in Philology* 106, 4, 456-467.
- Bliss Lee (1987), *Francis Beaumont*, Boston, Twayne Publishers.
- Bonneau Danielle (1995), "On Merrythought's Singing, with a Glance at Sir Toby", *XVII-XVIII. Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVIIe et XVIIIe siècles* 41, 1, 7-26.
- Braunmuller A.R., Hattaway Michael, eds (2003 [1990]), *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, Cambridge, Cambridge-New York UP.
- Cope Jackson (1973), *The Theatre and the Dream: From Metaphor to Form in Renaissance Drama*, Baltimore, The John Hopkins UP.
- De Cervantes Saavedra Miguel (2015 [1605-1615]), *Don Quijote de la Mancha*, I-II, edición de J.J. Allen, ilustrada por George Roux, Madrid, Cátedra. Trad. it. di Alfredo Giannini (1981), *Don Chisciotte della Mancia*, Milano, Rizzoli.
- Fernández Turrieno Francisco (1982), "La visión cervantina del Quijote", *Anales Cervantinos* 20, 3-27.
- Gale Steven (1972), "The Relationship Between Beaumont's *The Knight of the Burning Pestle* and Cervantes' *Don Quixote*", *Anales Cervantinos* 11, 87-96.
- Gayton Edmund (1654), *Pleasant Notes Upon Don Quixot*, London, printed by William Hunt, Ann Arbor.
- Gurr Andrew (1968), "Introduction", in Francis Beaumont, *The Knight of the Burning Pestle*, ed. by Andrew Gurr, Berkley-Los Angeles, California UP, 1-15.
- Hattaway Michael (1970), "Introduction", in Francis Beaumont, *The Knight of the Burning Pestle*, ed. by Michael Hattaway, London, New Mermaids, i-xix.
- Hutcheon Linda (2006), *A Theory of Adaptation*, New York, Routledge.
- Jonson Ben (1976 [1610]), "To the Worthy Author M. John Fletcher", in Fredson Bowers (ed.), *The Dramatic Works in the Beaumont and Fletcher Canon*, III, London-New York-Melbourne, Cambridge UP, 492.
- Low Jennifer, Myhill Nova (2011), *Imagining the Audience in Early Modern Drama, 1558-1642*, New York, Palgrave Macmillan.
- Macaulay G.C. (1883), *Francis Beaumont: A Critical Study*, London, Kegan Paul.
- Marón Arroyo Ciriaco (1976), *Nuevas meditaciones del Quijote*, Madrid, Gredos.
- Martín-Morán J. M. (1986), "Los escenarios teatrales del *Quijote*", *Anales Cervantinos* 24, 27-46.
- (1990), *Don Quijote en ciernes*, Torino, Edizioni dell'orso.
- Moorman F.W. (1898), "Introduction", in *The Knight of the Burning Pestle*, London, J. M. Dent and Co., v-xxii.

- Ortega y Gasset José (1958), *La idea del teatro*, Madrid, Revista De Occidente.
- Pardo García P.J. (1999-2000), "Parody, Satire and Quixotism in Beaumont's *The Knight of the Burning Pestle*", *Sederi* 10, 141-152.
- Pirandello Luigi (1958 [1921]), "Sei personaggi in cerca d'autore", in Id., *Maschere nude*, con una prefazione di Silvio D'Amico, I, Milano, Mondadori, 41-146.
- Rhatigan E.K. (2011), "Audience, Actors and 'Taking Part' in the Revels", in Jennifer Low, Nova Myhill (eds.) 2011, 151-170.
- Salinas Pedro (1961 [1958]), *Ensayos de literatura hispánica: del "Cantar de mio Cid" a Gracia Lorca*, Madrid, Aguilar.
- Schevill Robert (1907), "On the influence of Spanish literature upon English in the Early 17<sup>th</sup> century", *Romanische Forschungen* 20, 2, 604-634.
- Smith J.S. (2012), "Reading Between the Acts: Satire and the Interludes in *The Knight of the Burning Pestle*", *Studies in Philology* 109, 4, 474-495.
- Torrente Ballester Gonzalo (1984), *El Quijote como juego y otros trabajos criticos*, Barcelona, Ediciones Destinos.
- Zacharis Robert (2008), "Rafe's Rebellion: Reconsidering *The Knight of the Burning Pestle*", *Renaissance and Reformation* 31, 3, 103-127.
- Zitner S.P. (1984), "Introduction", in Id. (ed.), *The Knight of the Burning Pestle*, Manchester and New York, Manchester UP, 1-49.



## Cercando l'Europa. “Traduzioni” dell'Italia nella cultura estone di inizio Novecento\*

*Daniele Monticelli*

Università di Tallinn (<[daniele.monticelli@tlu.ee](mailto:daniele.monticelli@tlu.ee)>)

### *Abstract*

The beginning of the 20th century was a period of linguistic and literary renewal in Estonia, where Italian literature became a reference point for the young generation of local modernists. This article analyses the influence of Italian writers on Estonian culture between 1905 and 1918, focusing on the activities of the literary movement “Young Estonia”. Its predilection for decadent aestheticism is compared with the impressions that direct contact with Italy made on the Estonian intellectuals who, in this period, started to visit the country and write about it in their travelogues. This comparison becomes the place for a reflection on the potentialities and contradictions of the “unequal” exchange between centre and periphery of the European literary and cultural tradition.

*Keywords: centre-periphery, Estonian modernism, literary translation, national self-images, travelogues*

“Ho la sensazione di essere arrivato, dopo molti anni, a casa. Anche se per ora la sistemazione è molto scomoda, il sentimento è eccezionale, ho voglia di vivere e di fare ancora. Qui la vita sembra avere un senso. [...] Nella mia natura c'è forse davvero molto di un uomo del Sud. [...] Ad ogni modo non ho intenzione di lasciare facilmente questo paese”<sup>1</sup>, scrive il tormentato pittore

\* Ringrazio di cuore la redazione della rivista per i precisi interventi editoriali e il dott. Michail Trunin per l'aiuto con i testi in lingua russa.

<sup>1</sup>“On niisugune tundmus nagu oleks üle hulga aastate koju jõudnud. Kuigi praegu siin väga ebamugav elada on, siiski tundmus suurepäraline ja tahtmine elada ja midagi veel ära teha – siin tunnen elul mõtet olema. [...] Minu natuuris on ikka vist midagi väga palju lõunamaalast. [...] Igatahes siit maalt ma nii kergesti lahkuda ei taha” (Mägi 1932, 215-216). Dove non diversamente indicato le traduzioni sono mie.

estone Konrad Mägi nel 1921-1922 durante il soggiorno in Italia, che rimarrà uno dei periodi più prolifici di tutta la sua carriera artistica.

Le parole di Mägi presuppongono quello che potremmo definire un “circolo imagologico” in cui innanzitutto viene costruita un’immagine dell’altro (l’Italia vista da un uomo di cultura estone: “Qui la vita sembra avere un senso”) che successivamente viene “scoperta” come immagine di sé (l’arrivo a “casa”) in cui l’artista finalmente (“dopo molti anni” di sofferenze e inquietudini) riconosce la parte più autentica della propria natura (“un uomo del Sud”). Lontana dal costituire un approdo finale, questa identificazione con un’immagine idealizzata dell’altro è destinata a complicarsi nel contatto diretto, più o meno ravvicinato, con la realtà. Si tratta dunque di un processo dialogico e complesso dai risultati incerti, che diventa comunque lo spazio per una maturazione intellettuale e creativa, per la sperimentazione di nuove forme espressive e la generazione di nuovi significati (nel caso di Mägi i bellissimi quadri del periodo italiano<sup>2</sup>).

Mägi costituisce un esempio particolarmente intenso della profonda attrazione che l’Italia esercitò sugli scrittori e sugli artisti estoni nei primi due decenni del Novecento. Ciò che il pittore afferma su un piano personale/esistenziale può essere esteso, su un piano letterario e artistico, a tutta la giovane generazione di intellettuali estoni che tentarono, all’epoca, di operare un profondo rinnovamento delle forme e dei contenuti della loro cultura nello spirito del modernismo europeo, appoggiandosi, tra l’altro, alla tradizione culturale italiana. Anche in questo caso, un approccio selettivo alla cultura italiana divenne il veicolo attraverso il quale decostruire e ricostruire l’identità estone, trasformando la cultura nazional-romantica di fine Ottocento in una cultura pienamente moderna, che recepisce e sviluppasse gli influssi letterari e stilistici del nascente modernismo europeo. E anche in questo caso la cultura e la letteratura italiana vennero trasformate in uno specchio per costruire un’immagine ideale di sé in cui potersi poi riconoscere ed identificare.

La discussione accademica sul modernismo estone si è concentrata fino a questo momento soprattutto sulla questione dell’originalità o derivatizza della produzione letteraria di inizio Novecento, evidenziando la posizione culturale periferica dell’Estonia e i conseguenti limiti e ritardi del modernismo nel paese. Lo studioso di letteratura Tiit Hennoste ha adottato il concetto di “auto-colonizzazione” (2014) per caratterizzare l’attitudine subalterna e imitativa degli intellettuali estoni di inizio Novecento nei confronti della grande tradizione culturale europea. Il concetto di “auto-colonizzazione” è però inadeguato (Monticelli 2008) a descrivere in tutta la sua complessità il processo di decostruzione/ricostruzione che condusse ad un profondo rinno-

<sup>2</sup> Si vedano i cataloghi delle recenti mostre a Firenze e Roma (*Visioni dal Nord*, 2017; *Konrad Mägi*, 2017) e la biografia in italiano di Konrad Mägi (Epner 2017).

vamento delle forme culturali e letterarie estoni attraverso l'intensificazione dei contatti con la cultura italiana e altre culture dell'Europa occidentale. Facendo proprie le osservazioni di Homi K. Bhabha sull'"ibridità culturale" che scaturisce dalle relazioni tra centro e periferia (2001), il presente articolo si concentra piuttosto sulle trasformazioni reciproche dell'immagine di sé e dell'immagine dell'altro nel contatto degli intellettuali estoni di inizio Novecento con la cultura italiana.

La nostra analisi considererà due aspetti diversi del contatto culturale in questione:

1. le traduzioni e la ricezione della letteratura italiana, per comprendere ciò che la cultura estone del tempo cerca nella cultura italiana e quale sia l'effetto performativo sulla cultura locale che gli intellettuali estoni si aspettano dalla propria attività di traduzione e ricezione;
2. i diari di viaggio in Italia di alcuni scrittori e artisti estoni, per comprendere quali siano le impressioni e riflessioni suscitate dal contatto diretto con l'Italia e confrontarle con la ricezione della cultura italiana in Estonia.

In entrambi i casi saranno considerati i primi due decenni del Novecento. Si tratta infatti del momento in cui tra gli intellettuali estoni nasce e si sviluppa l'interesse per l'Italia, con le prime traduzioni di testi letterari italiani. Ciò coincide temporalmente con i primi viaggi in Italia degli intellettuali estoni che fissano le proprie impressioni nei diari di viaggio, pubblicati prima a puntate su giornali e riviste e successivamente raccolti in libri veri e propri. In quegli stessi anni gli artisti estoni dipingono tutta una serie di quadri di soggetto italiano che sono considerati ancor'oggi tra le grandi opere fondanti del modernismo estone<sup>3</sup>.

### *1. Rinnovare traducendo: il movimento culturale "Giovane Estonia" e la sua Italia*

Una nozione allargata di traduzione rappresenta a mio parere lo strumento teorico più adatto a catturare il complesso processo di ricezione di una o più tradizioni culturali straniere, il loro adattamento a vari aspetti della cultura ricevente e, infine, la trasformazione di quest'ultima come conseguenza del processo traduttivo stesso. Farò perciò uso della nozione di traduzione in due sensi diversi: il senso tradizionale e ristretto di traduzione interlinguistica di testi (nel nostro caso letterari); e un senso allargato in cui il concetto di traduzione viene a coincidere con un meccanismo culturale più ampio che alcuni teorici, ad esempio Michel Espagne (2013), hanno caratterizzato come *transfer*, facendo riferimento alla trasformazione di significati che interessa il passaggio

<sup>3</sup>Tra gli altri, spiccano in particolare i paesaggi italiani del già menzionato Konrad Mägi (1922-23) e di Ants Laikmaa (1910-12), su cui tornerò nella seconda parte dell'articolo.

di ogni prodotto culturale da un contesto a un altro e agli evidenti squilibri e asimmetrie che determinano le modalità e i risultati di un simile passaggio.

Particolarmente rilevante per la mia analisi è la teoria traduttiva sviluppata da Jurij Lotman, che descrive la dinamica culturale come una tensione tra due forze traduttive opposte e, allo stesso tempo, complementari. Un tipo di traduzione tende a costituire uno spazio culturale omogeneo e coerente, dando vita ad auto-rappresentazioni che Lotman definisce anche come “autoritratti ideologici”<sup>4</sup> o “immagini mitologizzate”<sup>5</sup> della cultura in questione. Tali immagini traducono elementi differenti ed eterogenei circolanti in un determinato spazio culturale in un singolo metalinguaggio uniformante (Lotman 1989).

Questo tentativo di chiusura e uniformazione culturale è sempre contro-bilanciato dall’immersione di ogni spazio culturale in uno spazio semiotico più ampio, che Lotman definisce “semiosfera”<sup>6</sup> e descrive come un insieme di sistemi differenti, eterogenei ed incommensurabili. L’inevitabile contatto (*transfer*) culturale tra questi sistemi assume la forma di una paradossale “traduzione dell’intraducibile”<sup>7</sup> e contribuisce a mantenere aperto ogni singolo sistema introducendovi elementi eterogenei e diversificanti che sfuggono alle auto-rappresentazioni uniformanti e mettono così in discussione l’unità culturale.

Le due forze traduttive – uniformante ed eterogeneizzante – descritte da Lotman come caratteristiche fondanti delle dinamiche culturali possono essere comparate alla nota distinzione avanzata da Lawrence Venuti (1998) tra traduzioni “addomesticanti” (*domesticating*) e traduzioni “stranianti” (*foreignizing*). La differenza è che, mentre Venuti applica la propria dicotomia esclusivamente alla traduzione interlinguistica, Lotman estende l’idea al funzionamento della cultura nel suo insieme e non concepisce le due forze come opposte e alternative, ma come interagenti e complementari. Come vedremo, la ricezione di alcuni aspetti della cultura e della letteratura italiana ha un effetto eterogeneizzante sulla scena culturale estone dell’inizio del Novecento. I giovani intellettuali dell’epoca sfruttano quest’effetto allo scopo di decostruire l’immagine di sé che la cultura estone aveva creato nella seconda metà dell’Ottocento e sostituirla con una nuova auto-rappresentazione pienamente moderna ed europea.

<sup>4</sup> Trad. it. di Barbato Faccani 2001 [1975], 133; “идейный автопортрет” (Lotman 1973, 243).

<sup>5</sup> Trad. it. *ibidem*; “мифологизированный образ” (*ibidem*).

<sup>6</sup> Trad. it. di Salvestroni 1985; “семиосфера” (Lotman 1984).

<sup>7</sup> Trad. it. di Valentino 1993; “перевод непереводаемого” (1992).



### 1.1 Gli estoni come “popolo delle campagne”: l'identità nazional-romantica ottocentesca

Per comprendere quanto accade in Estonia all'inizio del Novecento occorre fare un passo indietro e considerare brevemente le origini dell'identità estone durante il periodo del cosiddetto risveglio nazionale (*rahvuslik ärkamisaeg*), nella seconda metà dell'Ottocento. Nonostante il susseguirsi di diverse potenze straniere al governo del paese (nel XIX secolo il territorio dell'Estonia era parte integrante dell'Impero russo), il reale potere economico e culturale in Estonia era rimasto per secoli saldamente nelle mani dei tedeschi del Baltico, che rappresentavano anche una parte consistente della popolazione delle città. La stragrande maggioranza degli estoni erano semplici contadini. Grazie alla riforma protestante l'alfabetizzazione era molto diffusa anche tra gli estoni meno istruiti, ma la prima generazione di intellettuali estoni si formò solo intorno alla metà dell'Ottocento, mentre i primi esempi di letteratura in lingua estone risalgono a qualche decennio prima. Il tedesco e il russo rimarranno le uniche lingue straniere conosciute dall'*élite* culturale estone fino alla fine dell'Ottocento.

È perciò corretto affermare che la nazione estone fu “immaginata” (Anderson 1983) dai tedeschi del Baltico che, secondo la moda romantica del tempo, cominciarono a interessarsi al folclore contadino degli estoni, da loro descritti e rappresentati (vedi Figura 1 e 2) come “il popolo delle campagne”.



Fig. 1 - Gustav Adolf Hippius (1792-1856),  
Eesti pruut (Sposa estone), 1852.  
Olio su tela, 67x59,7.  
Museo nazionale d'arte,  
Estonia M 41



Fig. 2 - Carl Timoleon von Neff  
(1804-1877), Eesti naine lapsega (Donna  
estone con bambino), 1859 c. Olio su  
tela, 73x52,5. Museo nazionale d'arte,  
Estonia M 5636

Durante il periodo del risveglio nazionale, quest'immagine del popolo estone venne fatta propria dalla prima generazione di intellettuali estoni, fortemente influenzati dalla tradizione culturale tedesca, che era per loro più facilmente accessibile e comprensibile. Chiari esempi di questo processo di adozione e adattamento dei modelli nazional-romantici tedeschi sono i due pilastri fondamentali della cultura estone: il poema epico nazionale *Kalevipoeg* (Il figlio di Kalev, scritto tra il 1857 e il 1861 dal medico-scrittore Friedrich Kreutzwald), e il Festival del canto (*Laulupidu*), tenutosi per la prima volta a Tartu nel 1869 sul modello del *Liederfest* tedesco (Figura 3 e 4). Secondo una prospettiva postcoloniale possiamo parlare in questo senso della naturalizzazione di elementi culturali di origine straniera che vengono trasformati in segni della propria maturità e autonomia (Jacquemonnd 1992, 142). Nel processo di risveglio nazionale, gli estoni impararono a riconoscere la propria immagine nello specchio dei tedeschi del Baltico, adottando ed adattando poi quest'immagine per renderla un'espressione "originale" e "genuina" della nazionalità estone, un'auto-rappresentazione capace di costituire il "popolo delle campagne" in una nazione con la sua unità e identità culturale.

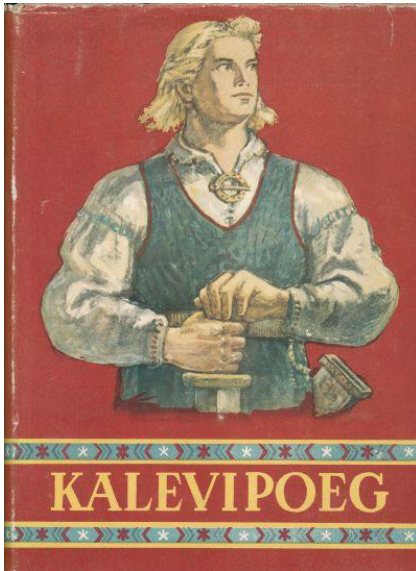


Fig. 3 - *Kalevipoeg* sulla copertina dell'omonimo epos. Edizione del 1951, Tallinn, Eesti Riiklik Kirjastus. L'immagine è stata riprodotta nel rispetto della legge estone sul diritto d'autore



Fig. 4 - Cori al Festival del canto (*Laulupidu*), Tallinn. Fotografia di Jaak Nilson. Dal sito Visit Estonia (<[http://photos.visitestonia.com/eng/front/terms\\_of\\_use](http://photos.visitestonia.com/eng/front/terms_of_use)> [11/2017])

Uno sguardo alle attività traduttive in senso proprio conferma quanto si è appena detto. Oltre il 40% delle traduzioni letterarie pubblicate in estone tra il 1850 e il 1900 sono traduzioni di opere tedesche. Le altre letterature venivano a quel tempo spesso tradotte in estone non direttamente dall'originale, ma passando attraverso la mediazione di traduzioni e adattamenti tedeschi che venivano a loro volta adattati per renderli accessibili al pubblico estone. Il nome del traduttore e, in molti casi, persino quello dell'autore non erano menzionati nelle traduzioni. Le prime opere letterarie originali di autori estoni possono similmente essere considerate adattamenti di opere e motivi letterari tedeschi.

### 1.2 La "Giovane Estonia": "diventiamo europei" cioè un "popolo di cultura"

La seconda generazione di intellettuali estoni, che si forma alla fine dell'Ottocento e si presenta sulla scena culturale all'inizio del secolo successivo, si trova ad interpretare sul piano culturale quel travolgente turbine sociopolitico che, a partire dalla rivoluzione del 1905<sup>8</sup> fino alla rivoluzione d'Ottobre e all'indipendenza dell'Estonia nel 1918, spazzò via dalla carta dell'Europa l'Impero russo e il potere zarista. Il loro sforzo di rinnovamento culturale, linguistico e letterario si esplicitò sotto le bandiere del movimento "Giovane Estonia" (*Noor-Eesti*), che tra il 1905 e il 1919 divenne il principale animatore della vita culturale estone<sup>9</sup>.

La "Giovane Estonia" assume come proprio bersaglio polemico l'eredità culturale del periodo del risveglio nazionale e, in particolare, l'auto-rappresentazione del popolo estone secondo i canoni del romanticismo nazionale tedesco responsabile della "povertà", "bruttezza", "volgarità" e "stagnazione" della lingua e della letteratura estoni contemporanee, che i giovani intellettuali considerano manifestazioni di una concezione folcloristica e contadina della cultura. Il programma positivo della "Giovane Estonia" afferma perciò la necessità di:

- colmare la lacuna con la grande tradizione culturale europea: "Cultura, cultura, cultura – questo è lo slogan nell'Estonia contemporanea!"<sup>10</sup>, scrive il pittore Ants Laikmaa nel 1910. I "giovani estoni" desiderano rendere il popolo estone un "popolo di cultura" (*kultuur-rahvas*) con una "lingua e una letteratura di cultura" (*kultuurkeel, kultuurkirjandus*). È importante notare che l'uso della parola "cultura" si riferisce qui esclusivamente alla tradizione culturale europea alta,

<sup>8</sup> Per un'analisi della Rivoluzione del 1905 come spartiacque nella storia dell'Estonia moderna si veda Raun 1980.

<sup>9</sup> La scelta del nome non è casuale e si richiama alla "Giovine Italia" di Giuseppe Mazzini, non per via diretta, ma attraverso i suoi vari epigoni europei (in particolare, nella regione baltica, il movimento "Giovane Polonia" [*Młoda Polska*] attivo dal 1890 al 1918).

<sup>10</sup> "Kultuur, kultuur, kultuur - see on hüüdsõna praegu Eestis" (Laikmaa 1996, 174).

raffinata e illustre da contrapporsi alla “cultura” popolare e contadina estone della concezione nazional-romantica;

- operare un profondo rinnovamento delle forme linguistiche, letterarie ed artistiche estoni capace di dar vita a una cultura moderna, all'altezza del mutato contesto sociale e in linea con le nuove correnti culturali europee.

Si tratta insomma di un vero e proprio salto, se non triplo, quantomeno doppio: la lacuna con la grande tradizione culturale europea va colmata nell'ambito del medesimo slancio con cui si cerca di adottare le nuove correnti culturali del continente che, attraverso le avanguardie di inizio Novecento, contestavano radicalmente proprio quella stessa tradizione. I “giovani estoni” non vedevano in tutto ciò una contraddizione, mescolando piuttosto tradizione raffinata e rottura modernista in un'idea di rinnovamento che assumeva una vera e propria carica utopica, come possiamo leggere in questo passaggio visionario di Johannes Aavik, scrittore, traduttore, rinnovatore linguistico e membro della “Giovane Estonia”:

Verrà il giorno in cui la lingua estone sarà finalmente matura e, sorella eguale alle altre lingue di cultura, sarà capace di esprimere e comunicare la cultura più alta. Una società più raffinata e colta ne farà uso. Sarà letta in edizioni di gran lusso e in volumi finemente rilegati; sarà parlata in case arredate con estremo gusto ed eleganza; risuonerà da bocche con una formazione classica e sarà accompagnata da gesti aristocratici.<sup>11</sup>

Nel testo programmatico pubblicato nel 1905 sul primo numero della rivista “Giovane Estonia”, lo scrittore Gustav Suits riassume quanto detto in uno slogan che diverrà il motto del movimento: “Restiamo estoni, ma diventiamo anche europei!”<sup>12</sup>. Questa oscillazione tra Estonia ed Europa può essere interpretata, come vedremo, nei termini di un movimento traduttivo sia allargato (*transfer* culturale) che ristretto (traduzione in senso proprio). Sarà dunque fondamentale capire come questa “europeizzazione” della cultura estone di inizio Novecento differisca dalla sua “germanizzazione” ottocentesca, e quale ruolo abbiano avuto la letteratura e la cultura italiana in tale processo.

Il fatto che la strategia di rinnovamento culturale della “Giovane Estonia” debba basarsi fundamentalmente su un allargamento degli orizzonti ricettivi al di là della cultura tedesca (e russa), viene esplicitamente teoretizzato negli scritti degli esponenti del movimento. Nel 1918 il poeta, intellettuale e traduttore Johannes Semper definisce retrospettivamente l'essenza della “Giovane Estonia” come “un desiderio insaziabile di esporre l'Estonia a tutti

<sup>11</sup> “Siis viimati saabub aeg, kus eesti keel on kyps, mil ta, teiste harit keelte vääriline öde, kõlvuline on olema kõrgeima kultuuri vahendiks ja väljendajaks. Peenim ja harituim seltskond siis teda tarvitab. Teda loetakse siis kõige luksuslikumalt väljaant ja kõidet raamatuist; teda kõneldakse maitsekamailt ja toredaimalt sisustet interjöörides; teda kuuldaks klassikalisimalt moodustet suist ja teda saadaksid aristokraatlikemate käte liigutused” (Aavik 1924, 151).

<sup>12</sup> “Olgem eestlased, aga saagem ka eurooplasteks” (Suits 1905, 17).

i venti, le tempeste, le ricerche e le scoperte nel dominio intellettuale”<sup>13</sup>, mentre lo scrittore Friedert Tuglas, nel 1912, descrive le preferenze letterarie dei “giovani estoni” nei termini di un’esplicita strategia di selezione: “Per controbilanciare le influenze straniere univoche che dominano la nostra cultura oggi, dobbiamo imparare a conoscere molte altre, e spesso opposte, culture straniere”<sup>14</sup>. La tabella 1, che riporta le letterature e i principali autori tradotti sugli almanacchi e le riviste del movimento nel periodo 1905-1915, illustra chiaramente l’allargamento degli orizzonti ricettivi descritto da Semper e il “controbilanciamento” culturale postulato da Tuglas:

Traduzioni pubblicate nei 10 numeri delle riviste della “Giovane Estonia” dal 1905 al 1915		
Tedesco	2 (7%)	J. Guenther P. Altenberg
Russo	1 (3,5%)	K. Verigin
Inglese	0	
Francese	8 (27,5%)	Ch. Baudelaire J.A. Rimbaud A. Samain P. Verlaine E. Verhaeren A. France
Italiano	6 (20,5%)	G. Carducci Dante A. Aleardi Francesco d’Assisi G. Leopardi
Finlandese	5 (17%)	A. Kallas J. Aho E. Leino
Scandinavo	7 (24%)	J. Obsfelder B. Björnson H. Söderberg

Tabella 1 - Traduzione della letteratura straniera sugli album e le riviste della “Giovane Estonia”

<sup>13</sup> “[...] kustutamata janu Eestit osa saada lasta kõigist tuultest, rajudest, otsimistest ja saavutustest vaimlises ilmas” (Semper 1918a, 33).

<sup>14</sup> “Ja selleks, et põhjani meie praeguses kulturis valitsevate ühekülgsede võõraste mõjude vastu tasakaalu leida, selleks tuleb mitmesuguste võõraste, tihti ristamise vastu käivate kultu-ridega tutvust teha” (Tuglas 1912, 264).

Confrontando i numeri riportati nella tabella con quelli menzionati più sopra a proposito della traduzione letteraria nella seconda metà dell'Ottocento, notiamo un chiaro spostamento di interesse dalle letterature tedesca e russa a quelle italiana e francese (a cui andrebbero aggiunte la letteratura finlandese e, più in generale, scandinava). L'ecllettismo nella selezione degli autori italiani e francesi è una logica conseguenza dei due aspetti dell'“europeizzazione” della cultura estone descritti più sopra:

- colmare le lacune culturali estoni attraverso la ricezione della grande tradizione letteraria/culturale europea (Dante, Francesco d'Assisi, Leopardi);
- rinnovare lingua, stile e cultura estoni attraverso la ricezione delle inquietudini, delle nuove tendenze estetiche e delle sperimentazioni letterarie di fine Ottocento (Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Carducci, Alardi)<sup>15</sup>.

Se nel caso del processo traduttivo (in senso sia ristretto che allargato) della seconda metà dell'Ottocento abbiamo parlato di una prevalenza di strategie adattative, addomesticanti e naturalizzanti che confondono i confini tra traduzione e originale, all'inizio del Novecento le traduzioni acquistano un posto a parte nel sistema letterario estone e cominciano a riportare sistematicamente il nome dell'autore e del traduttore, nonché la lingua dell'originale. Il traduttore della “Giovane Estonia” (che è anche scrittore, poeta e intellettuale) diviene un agente consapevole di cambiamento culturale e il ruolo della traduzione come strumento di intervento sulla lingua, la letteratura e la cultura domestica viene tematizzato esplicitamente. Adottando strategie traduttive stranianti, i traduttori della “Giovane Estonia” trasformano la traduzione in un luogo di sperimentazione con le norme linguistiche e letterarie estoni. Le traduzioni sono accompagnate da un intenso lavoro di ricezione, il loro apparato paratestuale include spesso prefazioni o postfazioni dei traduttori e dizionari dei neologismi utilizzati nella traduzione. I “giovani estoni” pubblicano recensioni e articoli sugli autori tradotti, il loro stile e le nuove tendenze nella letteratura europea.

Se il periodo del risveglio nazionale nella seconda metà dell'Ottocento comportò l'adozione acritica di modelli nazional-romantici tedeschi come un'auto-rappresentazione nazionale, nel caso del movimento “Giovane Estonia” possiamo dunque piuttosto parlare di un uso consapevole dell'attività traduttiva (in senso sia proprio che allargato) al fine di contestare l'auto-rappresentazione degli estoni come il “popolo delle campagne” e della loro cultura in termini folcloristici e contadini. La traduzione iscrive elementi estranei

<sup>15</sup> Sull'influenza dello spirito di fine secolo e del decadentismo sulla letteratura estone di inizio Novecento si vedano Hinrikus 2006 e Sisask 2009; sull'influenza intellettuale di Nietzsche nell'Estonia dell'epoca si veda Sooväli 2015.



nel contesto domestico (Venuti 2004 [2000]) allo scopo di rivelare e attivare l'eterogeneità interna della cultura estone, le possibilità di identificazione alternative che i rapidi cambiamenti sociali di quel periodo rendevano per la prima volta accessibili. Semper definì tutto ciò come un processo di “scardinamento del nazionale”<sup>16</sup> che metteva in discussione la presunta uniformità dell'identità culturale estone. Ciò comportava, da parte dei “giovani estoni”, una concezione dell'identità culturale come artificio costruibile, decostruibile e ricostruibile in un processo in cui la dimensione artistica assume una posizione di primato rispetto ad ogni appello alla presunta “naturalzza” del fatto culturale. Si confronti da questo punto di vista l'estetica di *Kalevipoeg* e Festival del canto (Figure 3 e 4) con quella delle copertine degli almanacchi della “Giovane Estonia”, disegnate dagli artisti estoni dell'epoca (Figura 5).



Figg. 5a e 5b - Copertine del n. 3 (1909) e del n. 4 (1912) della rivista *Noor Eesti* (Giovane Estonia). Permalink: <[http://www.ester.ee/record=b1338026\\*est](http://www.ester.ee/record=b1338026*est)> e <[http://www.ester.ee/record=b1164448\\*est](http://www.ester.ee/record=b1164448*est)>. CC - Museo estone della letteratura (Eesti Kultuurilooline Veeb <[http://krzwlive.kirmus.ee/et/noor/mis\\_on\\_nooreesti](http://krzwlive.kirmus.ee/et/noor/mis_on_nooreesti)>)

<sup>16</sup>“lahtirahvustamine” (Semper 1918b, 64).

### 1.3 Lo “straniamento” dannunziano e la raffinazione della comunità intellettuale estone

Sulla base di quanto detto non sorprende che, spostando l’attenzione dai periodici ai libri, scopriamo che Gabriele D’Annunzio è l’autore italiano prediletto dai “giovani estoni” e in generale uno degli autori stranieri più tradotti nell’Estonia di inizio Novecento: la traduzione de *L’innocente* (1892) viene pubblicata nel 1913, una raccolta di traduzioni di novelle dannunziane nel 1915 sotto il titolo *La rivolta*, la traduzione de *La città morta. Tragedia* (1898) nel 1920 e quella de *Il piacere* (1889) nel 1936. Gustav Suits descrive l’incontro casuale di Johannes Aavik con l’opera dello scrittore italiano nella cittadina periferica di Kuressaare, sull’isola estone di Saaremaa, come il primo impulso alla formazione del movimento “Giovane Estonia”:

Oltre alle questioni nazionali, alla creazione di nuove parole nella lingua estone, all’apprendimento delle lingue ugrofinniche, laggiù [sull’isola di Saaremaa] si prova una attrazione particolare per gli scrittori romani dell’epoca della decadenza, nonché le letterature francese e italiana. La traduzione francese del Trionfo della Morte di Gabriele D’Annunzio, dimenticata a Kuressaare da un villeggiante distratto, era capitata tra le mani di Johannes Aavik ed ebbe su di lui un effetto sorprendente.<sup>17</sup>

D’Annunzio rappresenta per i “giovani estoni” innanzitutto una sfida. Si trattava della seconda generazione estone a scrivere letteratura, la prima a conoscere più o meno il francese, in alcuni casi (e piuttosto approssimativamente) l’italiano, a leggere quelle letterature in originale e a tradurle. D’Annunzio mette i “giovani estoni” a confronto con una lingua esasperatamente raffinata e complicata, piena di prestiti dalla tradizione letteraria italiana e latina, arcaismi e tecnicismi. Ma la forza di attrazione principale di D’Annunzio sui “giovani estoni” va cercata proprio nel suo estetismo decadente, in quel trionfo completo dell’arte sulla natura che la “Giovane Estonia” considerava un presupposto indispensabile per la trasformazione dell’identità estone da una cultura contadina basata sul folclore a una cultura raffinata e moderna di stampo europeo: “La ‘Giovane Estonia’ ha introdotto un nuovo, inedito concetto nella nostra letteratura: la questione estetica”<sup>18</sup>, scrive Vilem Grünthal Ridala, poeta, intellettuale e membro del movimento. D’Annunzio, di cui Ridala era il traduttore, costituiva il veicolo più adatto per l’“estetizzazione” della letteratura estone, in quanto sintetizzava

<sup>17</sup> “Pääle omarahvuslikkude küsimuste, eesti keeles puuduvate uute sõnade loomise, soome ja ungari keele õppimise tunti sääl eriti tõmbust küll rooma dekadentsi-aja kirjanikkude, küll prantsuse ja itaalia kirjanduse kohta. D’Annunzio Trionfo della morte prantsusekeelne tõlge, ühe supelvõõra poolt Kuressaarde unustatud, oli J. Aaviku kätte sattudes avaldanud üllatavat mõju” (Suits 1931, 47).

<sup>18</sup> “Noor-Eesti on kirjandusse hoopis uue, senni olematuma mõiste toonud, see on, esteetilise küsimuse” (Ridala 1918, 81).



nella sua opera i due aspetti di quel “salto doppio” che contraddistingueva, come abbiamo visto, lo slancio utopico della “Giovane Estonia”: la grande tradizione letteraria/linguistica/culturale europea e le inquietudini e sperimentazioni di fine Ottocento<sup>19</sup>.

La pubblicazione della traduzione de *L'Innocente* di D'Annunzio nel 1913 può essere perciò considerata come uno dei momenti più radicali dell'attività della “Giovane Estonia”. Essa divenne infatti quasi un caso nazionale e l'occasione di uno scontro tra i giovani rinnovatori e i tradizionalisti in campo linguistico, letterario e culturale. Il linguista Johannes Voldemar Veski rimprovera ad esempio a Ridala il carattere insopportabilmente straniente della traduzione, l'inutile profusione di parole internazionali e rare che rendono intere frasi un “mistero insolubile”<sup>20</sup> e trasformano la lingua estone in una “confusione babelica”<sup>21</sup>.

Di particolare interesse per la presente ricerca è la prefazione, insolitamente lunga, che Vilem Ridala aggiunge alla propria traduzione. In essa il traduttore enuncia in maniera particolarmente chiara ed esplicita la posta in gioco nella traduzione di un autore italiano come D'Annunzio nell'Estonia del tempo e il ruolo centrale che l'allargamento generale dell'orizzonte traduttivo e ricettivo estone alla letteratura italiana occupa nella strategia di rinnovamento culturale della “Giovane Estonia”. La prefazione di Ridala introduce infatti la figura di D'Annunzio come un esempio paradigmatico di modernità da un punto di vista sia tematico che stilistico. Tematicamente, D'Annunzio descrive efficacemente i “suoni” e i “toni” della “vita psichica disordinata dell'uomo moderno”, tutte le cose sofisticate che le persone possono fare con il proprio spirito (Ridala 1913, v; xvii). D'altra parte, queste descrizioni sono create con la “perfezione della sua incredibile arte verbale” e la “retorica del bel discorso” (ivi, v; xxi).

Ridala è perfettamente consapevole della profonda estraneità dell’“uomo moderno” dannunziano e dello stile letterario che lo contraddistingue al contesto culturale estone del tempo. Innanzitutto l'artificiosità e l'estetismo

<sup>19</sup> Non a caso, l'altro autore italiano a cui i “giovani estoni” rivolgono particolare attenzione in quel periodo è Benedetto Croce con la sua teoria estetica. Lo stesso Ridala pubblicherà nel 1919 una sintesi dell'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (Ridala 1919), che teorizza notoriamente l'identità di linguistica ed estetica, la lingua come creazione letteraria individuale, e l'estetica come scienza che se ne occupa. Se l'accoppiata Croce-D'Annunzio può parere bizzarra a chi si occupa di critica e teoria letteraria italiana, l'eclettismo ricettivo dei “giovani estoni” faceva incontrare i due autori italiani nell'affermazione del primato della questione estetica su qualsiasi altra considerazione nell'analisi del fatto linguistico e letterario. E questo bastava alla “Giovane Estonia”.

<sup>20</sup> “lahendamata mõistatus” (Veski 1958, 52-55).

<sup>21</sup> “Paabeli segadus” (ivi, 49). Si tratta dunque, nei termini di Venuti, di quell'iscrizione di elementi estranei e stranianti nel contesto domestico a cui il “giovane estone” Semper si riferiva positivamente con la nozione di “scardinamento del nazionale” (vedi sopra).

dell'alta società dannunziana non hanno nulla a che vedere con la percezione della vita e la visione del mondo delle uniche classi sociali a cui appartengono gli estoni del tempo: il contadino delle campagne, l'operaio e il piccolo borghese cittadini. L'esuberanza e la raffinatezza stilistiche di D'Annunzio sono similmente estranee alla giovane tradizione letteraria estone. Ridala contrappone così la freddezza marmorea meridionale con la sentimentalità della gente del Nord e conclude: "noi richiediamo dall'arte valori più ideali e tangibili e non accettiamo soluzioni eccessivamente formali. Siamo troppo seri e a volte troppo insensibili alla bellezza delle forme per godere appieno di opere d'arte come quelle create da D'Annunzio"<sup>22</sup>.

Tutto ciò rende la ricezione di un'opera come *L'Innocente* particolarmente difficile e problematica nell'Estonia del tempo. Ridala trasforma però questa difficoltà in una sfida e traduce il romanzo dannunziano per sfruttare proprio la complessità psicologica e l'artificiosità dei personaggi e dello stile de *L'Innocente* allo scopo di rinnovare la lingua, lo stile e, attraverso di essi, la letteratura e la cultura estoni:

Questa traduzione è diventata una nuova pietra miliare per la nostra lingua e le sue possibilità. Poiché non volevamo adottare il metodo molto comune di semplificare il testo originale, abbiamo dovuto mobilitare tutte le risorse lessicali della lingua, utilizzando non solo le parole nuove che hanno così felicemente rinfrescato la nostra lingua, neologismi e prestiti, ma anche parole regionali rare e poco conosciute, che potevano aiutare a esprimere i fenomeni psicologici complicati descritti nel romanzo. Ma neanche questo è bastato a esprimere la ricchezza e la varietà delle osservazioni di D'Annunzio sulla vita e l'anima umana. Così abbiamo dovuto utilizzare anche parole straniere poco conosciute.<sup>23</sup>

Il dizionario delle parole nuove e rare aggiunto come appendice alla traduzione riporta ben sedici fonti differenti dei neologismi utilizzati da Ridala, a partire dalle lingue classiche, l'italiano, il francese e l'inglese fino al finlandese, i

<sup>22</sup> "[...] me põhjamaalased ühtlasi kalduvad oleme kunstilt osalt enam ideelisi, sisulisi väärtusi otsima ja nõudma, olles leppimata asjade liig vormiliselt võetud käsitlusest. Me oleme liig tõsised ja sagedasti ehk liig vähe tundelised vormi ilu vastu, et sarnaselaadilisi kunsti teosid täiesti maitseda kui suurem osa D'Annunzio toodangust on" (Ridala 1913, xix).

<sup>23</sup> "See tõlke tegemine on saanud niimoodi nagu uueks katsekiviks meie keelele, mis see võib. Sest, kuna ei tahtnud appi võtta nii sagedasti ennemalt tarvitatud moodi lihtsaks teha, pidi kõik keeles leiduvad sõnastikulised varad mobiliseerima – pidi tarvitusele võtma mitte ükski nüüd meie keelt nii rõõmustavalt värskendavad uued sõnad, uussünnitused või laenud, vaid isegi mõned haruldasemad, senni vähe tuntud murdesõnad, mis aitaksid nii keerulisi hingeelulisi nähtusi edasi anda kui neid ometi käesolevas teoses esineb. Kuid sellestgi ei jätkunud et D'Annunzio hingeliste tähelepanekute rikkust ja mitmekesisust edasi anda – tuli abi otsida ka mõnesugustest vähem tuntud võõraskeelistest sõnadest" (ivi, xxxii).

dialetti estoni e i dizionari estoni dell'Ottocento. Alla fine della propria prefazione Ridala ammette che il suo approccio straniante alla traduzione di D'Annunzio rischia di limitare il numero dei lettori. Presenta però la traduzione e la ricezione dell'opera di D'Annunzio come un processo di maturazione linguistica e intellettuale che corrisponde al processo di rinnovamento generale della cultura estone:

Ho una richiesta per i lettori [...] non lasciatevi prendere da un senso di straniamento [*võõrastus*] dopo le prime pagine, ma continuate a leggere, anche se all'inizio vi sembrerà difficile. E potete essere sicuri che una volta che vi sarete abituati a una simile estraneità [*võõristus*], essa si trasformerà in un sentimento opposto, e dall'estraneità nascerà il piacere.<sup>24</sup>

Ridala descrive qui in modo particolarmente evidente quella che Venuti ha definito la dimensione utopica della traduzione: "In supplying an ideological resolution, a translation projects a utopian community that is not yet realised" (2004 [2000], 499). Come ha affermato il filosofo Jacques Rancière, l'utopia "è la costruzione intellettuale che fa coincidere un luogo del pensiero con uno spazio intuitivo percepito o percepibile"<sup>25</sup>. La traduzione de *L'Innocente* e di altri testi della letteratura italiana (e francese) assumono dunque un ruolo centrale nel tentativo di costruire uno spazio percepibile per quella visione della lingua e della cultura estone del futuro suggerita nel passaggio di Aavik citato all'inizio della nostra breve analisi del progetto di rinnovamento culturale della "Giovane Estonia". Scrittori e intellettuali estoni del primo Novecento cercano nella letteratura italiana lo spessore necessario per colmare una profonda lacuna culturale, concentrandosi in particolare sulle ricerche formali, l'estetismo, la raffinatezza e l'artificiosità dello stile del decadentismo allo scopo di costruire una piattaforma ideale (l'"ideological resolution" di Venuti) per la classe intellettuale estone del futuro di cui essi si considerano un'avanguardia.

<sup>24</sup>"Selleks üks palve publikumile [...] ärgu lastagu võõrastust sündida esimeste lehekülgede järele, vaid loetagu edasi, ka kui see esialgu võiks vähe raske tunduda, ja igaüks võib kindel olla et harjumisega võõristus muutub otse vastapidiseks tundeks, ja võõristusest lõbutunne tekib" (Ridala 1913, xxxiv).

<sup>25</sup>"est la construction intellectuelle qui fait coïncider un lieu de la pensée avec un espace intuitif perçu ou perceptible" (Rancière 1998, 40).

## 2. *Il viaggio in Italia: dallo “straniamento” all’“autenticità”*

I primi viaggi in Italia degli intellettuali estoni sono coevi all'intensa attività di traduzione e ricezione della letteratura italiana che abbiamo appena discusso. Non c'è dunque da stupirsi che all'inizio del Novecento fossero spesso proprio gli scrittori e gli artisti che si riconoscevano nel movimento “Giovane Estonia” a raccontare le proprie esperienze in Italia (e altri paesi, soprattutto la Francia) nei primi diari di viaggio della storia della letteratura in lingua estone. Il contatto diretto con l'Italia e la sua cultura provoca sugli intellettuali estoni impressioni molto diverse dalla letteratura italiana letta, tradotta e commentata in Estonia, a distanza “di sicurezza”. Se la traduzione della letteratura italiana viene utilizzata, come abbiamo visto nel caso di D'Annunzio, allo scopo di provocare un positivo effetto di straniamento e trasformazione nel lettore e, attraverso di esso, nella scena culturale domestica, il contatto diretto con l'Italia finisce invece per attivare modelli d'interpretazione e comportamenti che hanno paradossalmente origine proprio nel contesto culturale in cui i “giovani estoni” erano cresciuti, ma che ora rifiutavano e si proponevano di trasformare radicalmente con l'aiuto, tra l'altro, della cultura italiana.

Mi propongo di esplicitare questo gioco di prospettive, analizzando tre diari di viaggio in Italia, scritti tra il 1899 e il 1911. Il primo viaggiatore estone in Italia a lasciare una testimonianza scritta del suo viaggio fu lo scrittore Eduard Bornhöhe, che visitò la “terra degli aranci e dei maccheroni” nell'ambito di un lungo viaggio sul “cammino dei pellegrini” iniziato in Turchia nel 1898. Considereremo poi i diari di viaggio quasi contemporanei del pittore Ants Laikmaa e di Friedebert Tuglas, scrittore a noi già noto e membro della “Giovane Estonia”. Laikmaa aveva fatto ritorno in Estonia dopo l'esilio in Finlandia, considerato un luogo più sicuro per chi aveva preso parte alla rivoluzione del 1905, e aveva contribuito all'illustrazione degli almanacchi della “Giovane Estonia”. Tra il 1910 e il 1911 intraprende un viaggio in Africa e in Italia, inviando *reportage* al quotidiano estone *Päevaleht* (Il quotidiano). Tuglas era stato imprigionato durante la rivoluzione e continuò a vivere in esilio fino al 1917, facendo di tanto in tanto ritorno in Estonia sotto falsa identità. Nel 1909 decide di continuare il suo esilio in Francia e Italia, dove trascorre anche l'anno successivo.

I percorsi dei tre viaggiatori sono diversi ma, come si può osservare sulla cartina riportata nella Figura 6, condividono tutti l'asse centrale Firenze-Roma-Napoli, secondo la tradizione del *Grand Tour*. Laikmaa e Tuglas si incontrarono a Roma.

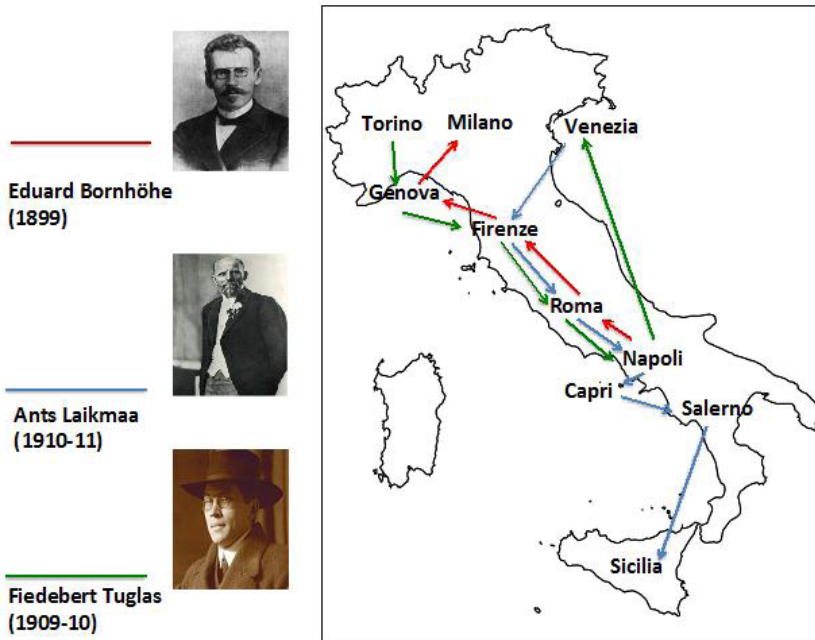


Fig. 6 - Gli itinerari dei viaggiatori estoni in Italia

Invece di procedere ad un'analisi separata dei diversi diari di viaggio, raccoglierò in quanto segue le osservazioni che ci interessano attorno a tre questioni principali che accomunano, con accenti diversi, i tre viaggiatori. Esse si discostano dall'immagine dell'Italia costruita attraverso traduzione e ricezione letteraria, lasciando invece emergere una serie interessante di tensioni tra ideali culturali ed esistenziali contrastanti. Anche in questo caso possiamo parlare della reciproca trasformazione dell'immagine di sé e dell'immagine dell'altro generata dal contatto culturale tra sistemi eterogenei e dalla conseguente traduzione dell'intraducibile. Gli esiti sono però piuttosto diversi da quelli considerati nella prima parte del presente articolo.

### 2.1 Antico vs moderno

Ad esclusione di un casuale incontro di Laikmaa con Umberto Poli *alias* Umberto Saba sul treno per Firenze, in cui il pittore estone avrebbe regalato

al poeta italiano il primo numero della rivista della “Giovane Estonia” (Laikmaa 1996, 128-129), gli scrittori e artisti estoni che viaggiarono in Italia non ebbero alcun contatto con il mondo intellettuale raffinato e moderno descritto da D’Annunzio. Per ragioni principalmente finanziarie (in particolare Tuglas rimane spesso senza soldi, trovandosi a trascorrere la notte come un senza-tetto nei vicoli di Napoli), i nostri viaggiatori impararono invece a conoscere soprattutto l’anima popolare delle grandi città italiane. Per quanto riguarda la cultura alta, avevano di fatto accesso esclusivamente alla grande arte ed architettura dei secoli passati, nelle vie e nelle piazze dei centri cittadini, nelle chiese o nei musei (compatibilmente con il prezzo del biglietto). Questa situazione provocò nei viaggiatori un contrasto spontaneo tra il passato e il presente, in cui le connotazioni assiologiche dell’antico (da abbandonare) e del moderno (da conquistare) che contraddistinguevano la giovane generazione di scrittori e artisti estoni di inizio Novecento subiscono un’inversione completa in cui la grandezza e dinamicità del passato diventano un rimprovero alla mediocrità e stagnazione del presente.

Osservando le antichità romane al Museo Nazionale di Napoli, Bornhöhe comincia, ad esempio, a dubitare del progresso, domandandosi se la cultura della gente presente sia davvero superiore a quella della gente di un tempo (1899, 125). A proposito di Roma stessa, Bornhöhe commenta similmente che l’aspetto presente della città non corrisponde in alcun modo a quello delle grandi capitali europee e non merita l’epiteto di “città di mondo” (*maailmalinn*). Ci convinciamo del contrario, e possiamo considerare Roma come la “più ricca e bella” delle “città di mondo” solo osservandone attentamente il passato – gli “innumerevoli palazzi e chiese, il suo patrimonio artistico e i monumenti dell’antichità”<sup>26</sup>.

Laikmaa descrive il passato romano come un’antitesi alla velocità e all’accelerazione dei tempi moderni: “O come corre l’epoca presente e noi con lei! Una scoperta via l’altra, sempre più sorprendenti di quelle precedenti. Non ci si può fermare ad ammirarle. [...] Avanti! Ma qui [a Roma] non si possono oltrepassare gli edifici vecchi più di duemila anni. Qui hai qualcosa ‘davanti’, che non puoi ‘superare’ – c’è qualcosa da guardare, grande, completo, che ha acquisito una forma definitiva e continua a dirigere e governare”<sup>27</sup>. Potremmo considerare questa osservazione come una sorta di elogio “antifuturista” della

<sup>26</sup> “hakkame aga tema lugemata paleesid ja kirikuid, tema kunstivara ja muinasaja mälestusi üksikult vaatama, siis leiame, et Roma tõesti maailmalinn on ja päälegi kõigist toredam ja rikkam” (Bornhöhe 1899, 127).

<sup>27</sup> “Oo, kuidas me – olev aeg – kihutame! Üks ikka üllatavam kui eelmine leid ja edusamm ajab teist taga. Ei saa enam õieti imestamagi jääda. [...] Edasi! Aga siit 2 tuhat ja enam aastat vanade ehituste juurest ei saa edasi. Siin on midagi ‘ees’, millest ‘üle’ ei saa – siin on midagi imestamisväärilist, suurt, valmit, tõtt – väljaselginut, mis veel ikka seovad ja valitsevad” (Laikmaa 1996, 164).

decelerazione. Invece Laikmaa avvicina le rovine dell'Antica Roma all'immobilità creativa dell'Italia presente: "Il vecchio spirito domina, la nuova Italia non sembra più voler creare, vive nella gloria di ciò che è antico come una ricca ereditiera"<sup>28</sup>. Roma viene così contrapposta ai dinamici paesi del Nord, come una città che non riesce più a creare nulla di nuovo e dove l'unica funzione del presente diventa conservare il passato<sup>29</sup>.

Anche Tuglas scrive che "gli strati culturali di Roma erano incomparabilmente più ricchi [rispetto a Firenze]. Rispecchiavano la storia europea in quasi tutta la sua estensione. [...] L'unica cosa che non valeva la pena di cercarvi erano le creazioni dello spirito di ieri e di oggi"<sup>30</sup>. Già all'inizio del suo diario italiano, lo scrittore estone descrive una delle sue prime impressioni di viaggio nel modo seguente: "in Italia c'era così tanto passato e così poco presente!"<sup>31</sup>.

## 2.2 *Arte vs natura*

Il grande passato dell'Italia coincide per i nostri viaggiatori con il patrimonio artistico, monumentale e architettonico italiano che rappresenta quella grande cultura europea di cui la nuova generazione intellettuale della "Giovane Estonia" aspira a far parte ("[...]diventiamo anche europei"). L'estrema ricchezza artistica e raffinata artificiosità della tradizione culturale italiana costituiva anche il supporto principale della poetica estetizzante del decadentismo dannunziano. Un'analisi dei diari di viaggio degli intellettuali estoni evidenzia un'interessante ambivalenza a questo riguardo. Da una parte osserviamo la sistematicità da scolaro diligente con cui passano in rassegna e descrivono i tesori "obbligatori" delle grandi città d'arte italiane. Nel loro discorso si insinua però progressivamente una certa stanchezza e saturazione che si trasforma spesso in disagio e fastidio nei confronti dell'illimitato fulgore delle opere dell'ingegno umano, del trionfo dell'arte sulla natura, dell'artificiale sul naturale. I momenti più lirici dei diari di viaggio esaminati vengono così a coincidere piuttosto con quella che potremmo definire una "fuga nella natura". Le descrizioni del paesaggio naturale si caricano spesso di un significato particolare, venendo in alcuni casi quasi a rimpiazzare, nell'immaginario dei viaggiatori estoni, l'essenza artistica e artificiosa dell'Italia.

<sup>28</sup> "Vana vaim valitseb, uus Itaalia ei näi enam luua tahtvat, ta elab vanade aupaistuses nagu rikas pärija kunagi" (ivi 135).

<sup>29</sup> È interessante notare che Laikmaa illustra questa incapacità creativa e innovativa con gli esempi del Palazzo di Giustizia e del Vittoriano (ivi, 143-144), che erano in costruzione durante il suo soggiorno a Roma e mostrano come il passato continui a "dirigere e governare" il presente.

<sup>30</sup> "Rooma kultuurikihid olid võrattult mitmekesisemad [võrreldes Firenzega]. Nad peegeldasid Euroopa arengulugu peagu kogu selle ulatuses [...] Üksnes eilse ja tänase päeva vaimuloomingu väljendus oli väha põhjust siit otsida!" (Tuglas 1945, 96).

<sup>31</sup> "Itaalias oli nii palju minevikku ja nii vähe olevikku!" (ivi, 74).

Bornhöhe descrive così la visita alle chiese di Roma rigurgitanti d'arte come un'esperienza che annebbia gli occhi e confonde la vista. Dopo una sintetica e piuttosto monotona descrizione dei principali monumenti romani, il testo si ravviva con l'arrivo del viaggiatore al cimitero dei protestanti a ridosso delle antiche mura della città, dove non ci sono quasi più edifici. La materia morta, la pietra delle lapidi e, più in generale, di tutta la Roma del passato, si rianima qui grazie alla vitalità della natura che si sovrappone all'artificiosità mortifera dell'arte: "Il cimitero dei protestanti si appoggia alle antiche mura. Quando ci andammo, gli alberi e i cespugli di rose erano in piena fioritura. Il profumo che inebriava i sensi e il canto degli uccelli ci fecero dimenticare il significato di quel luogo. Il cimitero era per noi un bel giardino di piante"<sup>32</sup>. La liminalità del cimitero dei protestanti (confine tra vita e morte, città e non-città) diviene qui la soglia di una trasfigurazione dell'artificioso nel naturale, della morte nella vita.

La confusione della vista che le ricchezze artistiche delle chiese romane provocano in Bornhöhe, assomiglia alla sensazione di sgomento che Laikmaa prova nei confronti dei palazzi veneziani: "è duro ricevere tutto quello che ti viene incontro, ed è duro farti entrare in testa tutto il lavoro bello, grandioso e tenace che è stato fatto qui in passato"<sup>33</sup>. Nel diario di viaggio di Laikmaa le descrizioni dei parchi e dei giardini romani occupano uno spazio più o meno equivalente a quello delle opere d'arte: "Ciò che mi rende Roma particolarmente confortevole sono i suoi bei giardini pubblici, ampi e accessibili, e i parchi simili a boschi"<sup>34</sup>. Capri è il luogo che Laikmaa ama di più e che descrive come "il più italiano" di tutti quelli che ha visitato. Ciò che lo impressiona a Capri non è l'arte, ma la natura con le sue "ricchezze, profondità, segreti"<sup>35</sup>. Ed è Capri l'unico luogo del diario in cui Laikmaa tematizza la sua attività di pittore. Le vedute di Capri di Laikmaa e Mägi fanno parte delle opere fondanti del modernismo estone di inizio Novecento.

Descrivendo i propri sentimenti nei confronti di Firenze, la più artistica di tutte le città italiane, Tuglas esprime particolarmente bene la pressione insopportabile che l'eccesso culturale italiano finisce per esercitare sui viaggiatori estoni: "Avevo intenzione di rimanere a Firenze almeno una settimana, ma me ne andai dopo soli cinque giorni. Vita noiosa, brutto tempo, tutt'intor-

<sup>32</sup> "Viimses nurgas toetab ennast Protestantide surnuaed vana linnamüüri najale. Kui meie sääl käisime, seisivad puud ja roospõõsad täies õilmes. Meelt joobnustav lõhn ja lindude laul panivad meid paiga õiget tähendust unustama. Surnuaed oli meie meelest kena rohuaed" (Bornhöhe 1899, 135).

<sup>33</sup> "Siis on see kõik, mis sul vastu tuleb, ränk vastu võtta, ränk aju sisse mahutada, mis siin omal ajal kaunist ja suurepärast ja visa tööd on tehtud" (Laikmaa 1996, 118).

<sup>34</sup> "Mis Rooma mulle veel iseäranis õdusaks teeb, on ta ilusad ja lähedased avalikud aiad ja metsasarnased puuestikud" (Laikmaa 1996, 145).

<sup>35</sup> "rikkused, sügavused, saladused" (ivi, 204).



no sempre e solo arte! Persino la mia sete di bellezza non poteva sopportare tutto ciò! E come impressione finale sono rimasti un certo dispiacere, sazietà e stanchezza”<sup>36</sup>. Durante la più lunga visita romana, “il giorno più bello” di Tuglas è quello trascorso a Tivoli nel parco della villa d’Este. E la sua ultima annotazione su Roma ricorda da vicino quella su Firenze: “Stanchi di tutti i piaceri artistici, ci sdraiammo sull’erba rigogliosa del Monte Pincio, guardando un cielo autenticamente italiano. Da qualche parte, lontano, giungevano quasi impercettibili le voci di Roma. Era come un enorme volume di storia della cultura, che eravamo riusciti a sfogliare solo qui e lì”<sup>37</sup>. L’erba rigogliosa del Pincio e il cielo “autenticamente italiano” rappresentano qui nuovamente quegli elementi naturali che offrono rifugio e riposo dall’“enorme volume di storia della cultura” spinto ora piacevolmente sullo sfondo, lontano e quasi impercettibile. La partenza da Roma rappresenta allora quasi una liberazione: “Che bello era mettersi di nuovo in cammino, il bastone in mano e lo zaino in spalla, davanti agli occhi immagini sempre più aperte. Roma, pesante d’arte, era dietro alle spalle, davanti a me si alzavano i colli albanesi verde-vermiglio. Il petto si gonfiava della fredda aria del mattino”<sup>38</sup>. Si paragoni quest’immagine di freschezza, vigore, apertura del paesaggio naturale con il “dispiacere, sazietà, stanchezza” dell’esperienza artistica fiorentina.

Avendo iniziato questa sezione con l’esperienza di Bornhöhe al cimitero dei protestanti di Roma, possiamo ora concluderla con l’esperienza di Tuglas al Campo Santo di Genova. Qui, come in molti altri passaggi dei diari dei viaggiatori estoni, che si erano formati nella temperie sociale e politica della rivoluzione del 1905, l’eccessiva ricchezza artistica viene interpretata come uno spreco e diventa un motivo di critica sociale del presente contrapposto, ancora una volta, al passato: “In questa città di commerci le possibilità materiali sembravano essere ancora presenti, perso da tempo era invece il gusto dell’intraprendente popolo rinascimentale. E perciò tutta questa profusione e sfoggio di marmi a spese dei defunti era semplicemente deprimente. Comunicava tutt’altro che un sentimento di lutto e il pensiero dell’eternità. Questi superbi monumenti e testi funebri non parlano tanto di chi ci ha lasciati, quanto di

<sup>36</sup> “Olin kavatsenud Firenzele vähemalt nädalaks jääda, kuid ma lahkusin sealt juba viie päeva pärast. Igav elu, halb ilm, ümber aga ikka vaid kunst ja kunst, – isegi minu ilujanu ei lõõnud sellele enam vastu! Ning lõppmuljeks jäi mingi kahjutunne, küllastus, väsimus” (Tuglas 1945, 83).

<sup>37</sup> “Väsinud kõigest kunstinautimisest, lamasime kuskil Monte Pincio tagamail lopsakas rohus, vahtides ehitistest taevast. Kuskil seal eemal häälitsetes vaevalt kuuldavalt Rooma. See oli nagu tohutu paks kultuuriloo kõide, mida meie vaid siit-sealt olime suutnud lehitseda” (ivi, 105).

<sup>38</sup> “Kui mõnus oli jälle minna, kepp käes, paun seljas, silmade ees üha avarduvad pildid! Kunstiräsk Rooma oli selja taga, ees rohe-rusked Albano mäed. Rind hingas karget hommiku õhku” (Tuglas 1945, 111).

chi è rimasto”<sup>39</sup>. Ancora una volta, è una veduta paesaggistica aperta a fungere da contraltare positivo a quell’opprimente artificiosità: “Dalla terrazza più alta del cimitero si vedeva Genova ancora un po’ viva e il mare. E che bella era quella verità quotidiana laggiù in confronto a quest’arte banalizzata qui!”<sup>40</sup>.

### 2.3 *Osservazione a distanza vs immersione nella vita*

Le descrizioni tuglasiane dell’episodio del Pincio di Roma e del Campo Santo di Genova ci consentono di introdurre un ultimo aspetto, che riguarda non più tanto la prospettiva temporale (presente vs passato) o la scelta degli oggetti da descrivere (arte vs natura), quanto piuttosto il punto di vista e il modo di guardare dei nostri viaggiatori. Essi costruiscono ripetutamente nei propri testi un dispositivo spaziale particolare che si fa portatore simbolico del loro modo di rapportarsi all’esperienza vissuta. I viaggiatori estoni sembrano sentirsi particolarmente a proprio agio nell’osservazione dall’alto e a distanza come nell’immagine del Pincio, da cui la città rimane lontana e le sue attività quasi impercettibili, o la terrazza del Campo Santo, da cui Genova e il mare acquistano tutta la loro bellezza solo grazie allo sguardo d’insieme e da lontano (“laggiù”) contrapposto all’opprimente profusione artistica in cui il viaggiatore si trova immerso (“qui”) nel cimitero.

In tutti e tre i diari Napoli è il luogo in cui la contrapposizione tra la vita caotica, intensa e disorientante della città moderna viene contrapposta alla veduta dall’alto e a distanza (da Sant’Elmo e dal Vesuvio) che mette in ordine e sistematizza la percezione e lascia emergere gli “autentici” valori estetici e conoscitivi dell’esperienza italiana. Scrive Bornhöhe: “Il luogo migliore per guardarsi intorno è l’antico Castel Sant’Elmo in cima a una collina. [...] Guardando da qui tieni la città nel palmo della mano. [...] Qui abbiamo notato anche che i dintorni della città sono più belli della città stessa. [...] La natura e la storia hanno generosamente seminato questi luoghi con tutte le meraviglie possibili”<sup>41</sup>. È dunque il dispositivo spaziale della veduta dall’alto e a distanza a fare emergere la bellezza che rimane altrimenti nascosta dalla

<sup>39</sup> “Ainelisi võimalusi näis ses ärilinnas veel küllalt leiduvat, seevastu aga renessansi-algataja rahva maitse ammu kadunud. Ja sellepärast mõjus kogu see marmoripriiskamine ja toretsemine lahkunute arvel lihtsalt masendavalt. See kõneles kõigest must kui vaiksest leinatundest ja mõttest igavikule. Ei, need uhkeldavad hauasambad ja – tekstid ei kõnelnudki vahel nii palju leinatavaist kui leinajaist enestest” (ivi, 76).

<sup>40</sup> “Kalmistu kõrgemalt terrassilt paistis jälle pisut elavat Genuat ja merd. Ning kui kaunis näis too argitõde seal selle banaliseeritud kunsti kõrval siin!” (ivi, 77).

<sup>41</sup> “Ringivaatamiseks on sündsam paik vana kants Sant’Elmo, palee 800 jala kõrguse mäe otsas. [...] Siit vaadates paistab linn kui peo peal. [...] Siin märkasime ka, et linna ümbrus toredam on kui linn ise. [...] Loodus ja ajalugu on kõiki imesid selle maakoha üle rohke käega välja külvanud” (Bornhöhe 1899, 125).

città e che, ancora una volta, non ha nulla a che fare con la vita e la cultura moderne, quanto piuttosto con la “natura” (eterna) e la “storia” (passata).

Laikmaa costruisce lo stesso dispositivo spaziale, lasciando però il palcoscenico esclusivamente alla natura e sottolineando con particolare forza retorica l'autenticità dell'esperienza italiana che emerge grazie alla veduta dall'alto e a distanza: “Quando a Napoli sono stato sulla collina di Sant'Elmo e ho lasciato vagare lo sguardo sulla terra lontana, i monti e le onde del mare avvolti come in un sottile velo azzurrino, davanti ai quali fiorivano fiori più colorati e lucenti e gli antichi pini giganteschi stendevano le loro ampie chiome sotto l'alto cielo blu, allora ho capito che proprio questa era la ‘vera Italia’”<sup>42</sup>.

A Firenze è similmente la veduta dal viale dei Colli o da Piazzale Michelangelo a coincidere con i momenti più lirici dei diari di viaggio analizzati. A Venezia Laikmaa definisce incredibilmente bella la vista dal Campanile di San Marco, contrapponendola alla Babele di popoli sulla piazza (1996, 124). La vista della Lombardia e delle Alpi (il passaggio verso il Nord) dall'alto del Duomo di Milano provoca in Bornhöhe una particolare nostalgia di casa (1899, 140), un po' come succede a Renzo quando, in vista del Duomo, si volta a guardare i “suoi” monti.

Nel capitolo “Camminando per la città” del suo saggio *L'invenzione del quotidiano*, lo studioso francese Michel De Certeau contrappone coloro che si relazionano alla città guardando e coloro che lo fanno camminando. De Certeau mette questa differenza in diretta correlazione con la differenza tra lo sguardo a distanza dall'alto e l'immersione nelle pratiche che contraddistinguono la vita cittadina. La posizione elevata costituisce per lui una possibilità di sottrarsi alla presa della città, rifuggendone, come Icaro, l'incomprensibile labirinto e consentendoci “la veduta dell'intero”. De Certeau descrive questa posizione come “un erotismo della conoscenza”<sup>43</sup>, in cui il piacere è provocato dalla trasformazione del mondo in un testo leggibile. La “città panorama”<sup>44</sup> è per lui un “simulacro visibile”<sup>45</sup> che diventa possibile solo dimenticando e sottacendo le pratiche legate alla città.

Tutto ciò vale sicuramente anche nel caso del dispositivo spaziale (veduta dall'alto e a distanza) che abbiamo individuato nei diari dei viaggiatori estoni. In esso c'è però qualcosa in più rispetto a quell'erotismo della conoscenza che trasforma la città in un testo leggibile. La loro fuga è una fuga più radicale che sostituisce del tutto la città e le sue pratiche con qualcos'altro, che diviene il

<sup>42</sup> “Kui ma viimati Napolis Sant'Elmo nukil seisin ja silma üle kauge maa, mägede ja merelüiglete lasksin, mis nagu õhukama siniloori sisse olid tõmmatud ja mille esiplaanil värvikamad-kumakamad lilled õitsesid ja vanad hiiglapiniad kõrgesse sinitaeva alla oma laiu latvu lahutasid, siis mõtlesin, et see on nüüd see ‘päris Itaalia’” (Laikmaa 1996, 203).

<sup>43</sup> Trad. it. di Baccianini (2001); “erotics of knowledge” (De Certeau 1984, 91-93).

<sup>44</sup> Trad. it. ivi; “panorama-city” (*ibidem*).

<sup>45</sup> Trad. it. ivi; “visual simulacrum” (*ibidem*).

luogo di un'esperienza estetica e conoscitiva più intima ed essenziale. I testi considerati descrivono quest'esperienza come l'Italia più "autentica" o "vera", quella cioè che il viaggiatore stava cercando e ha finalmente trovato. Ma quest'"autenticità italiana" in cui la natura, la distanza, il distacco dalla vita e la solitudine vengono ad assumere un ruolo centrale costituisce un'immagine già addomesticata dell'Italia che il viaggiatore estone può fare facilmente propria come espressione delle sue aspirazioni più profonde. Laikmaa spiega tutto ciò in modo esemplare attivando, ancora una volta, il dispositivo spaziale che già conosciamo anche nella descrizione del suo attico a Roma: "Completamente separato dalla vita, dalla polvere, dallo sporco, dal rumore e dalle preoccupazioni che laggiù in basso turbinano e spumeggiano nell'abisso delle viuzze strette. Quando me ne sto seduto qui da solo e guardo, mi sembra di essere lontano dalla vita della metropoli, di stare da qualche parte in campagna o su un'isola tranquilla ed è come se fosse una silenziosa domenica di sole. [...] Per chi ama la solitudine ma ha bisogno, allo stesso tempo, della città, questi attici sono un luogo di villeggiatura consigliabile"<sup>46</sup>.

Possiamo utilizzare questo passaggio come una sorta di sintesi del percorso conoscitivo-esistenziale degli intellettuali estoni che all'inizio del Novecento vennero per la prima volta a diretto contatto con l'Italia e descrissero quest'esperienza nei loro diari di viaggio. L'attrazione nei confronti della grande città (come luogo del genio artistico passato e della vita moderna) che contraddistingue la generazione dei "giovani estoni" e indirizza la loro attività di traduzione e ricezione della letteratura e della cultura italiane, viene profondamente ripensata attraverso il contatto diretto dei viaggiatori con la realtà italiana. Il risultato finale di questo ripensamento non consiste semplicemente in una delusione che provoca l'abbandono degli ideali estetici e culturali di partenza, quanto piuttosto in una trasformazione dell'immagine cittadina, nella quale si insinuano elementi e preoccupazioni ad essa estranea, ma profondamente legati all'esperienza "domestica" dei viaggiatori estoni che, desiderando imparare a guardare se stessi con occhi italiani, finiscono immancabilmente per guardare l'Italia con occhi estoni. Le immagini della grande città in cui si può vivere come se si fosse in campagna o su un'isola tranquilla e della vita moderna turbinante e spumeggiante esperita come una tranquilla domenica di sole, costituiscono il risultato di questo sguardo incrociato, la "vera Italia" in cui il viaggiatore estone riesce finalmente a riconoscersi.

<sup>46</sup> "Täitsa lahus sellest elust, tolmust, mustusest, mürast ja muredest, mis seal all sügaval, kitsaste uulitsakuristikku põhja peal kihab ja keerleb. Kui ma siin ükski istun ja vaatan, arvan, nagu oleksin kaugel suurlinna elust, kusagil rahulikul maal või saarel ja oleks seal nagu vaikne päikesepaisteline pühapäev. [...] Kes üksildust armastab ja ühtlasi linna vajab, sellele on niisugused katusekorterid soovitatavam suvituskoloonia" (ivi, 141).

### 3. Conclusione: ambivalenza e originalità della traduzione culturale

L'analisi comparata dell'attività di ricezione della letteratura e della cultura italiana svolta in patria dai giovani scrittori e intellettuali estoni di inizio Novecento e delle impressioni raccolte nei loro diari di viaggio in Italia nello stesso periodo evidenzia la complessità della traduzione e del *transfer* culturali come processo di costruzione, decostruzione e ricostruzione reciproca e dialogica delle immagini di sé e dell'altro. Nell'approccio all'Italia della cultura estone di inizio Novecento si intrecciano tendenze diverse che non vanno lette in opposizione l'una all'altra, quanto piuttosto come aspetti complementari del processo complessivo di traduzione culturale i cui risultati dipendono dai diversi punti di vista entro i quali esso viene a situarsi. Letterati e intellettuali in Estonia cercano nell'Italia lo spessore culturale e la raffinatezza della cultura decadente ed estetizzante (D'Annunzio) in funzione antiprovinciale ed europea. Scrittori ed artisti che viaggiano in Italia non trovano (non cercano?) la modernità, ma il passato. L'intensità dell'esperienza artistica e l'energia della vita popolare nelle grandi città italiane finiscono per stancarli e li spingono a cercare rifugio nella natura, nella solitudine, nella distanza – concetti attorno ai quali si costruiscono una nuova immagine dell'Italia. Il contatto diretto con l'Italia funziona in altre parole come cartina di tornasole per verificare e, più o meno consapevolmente, correggere non solo l'immagine a distanza della cultura italiana, ma anche alcune delle idee fondanti del progetto di rinnovamento della cultura estone.

Il complesso processo traduttivo innescato dall'incontro tra la periferia (Estonia) e il centro (Italia) della tradizione culturale europea contiene perciò, nei termini di Venuti, aspetti sia stranianti che addomesticanti. I “giovani estoni” concepiscono la traduzione della letteratura italiana e la ricezione della cultura italiana come gli strumenti adatti a provocare un senso di straniamento sul pubblico estone di inizio Novecento, una sorta di crisi d'identità che costituisce il presupposto per un profondo rinnovamento culturale e l'adozione di nuove forme letterarie. È lo “straniamento”, come scrive Ridala nella sua prefazione alla traduzione de *L'innocente*, che può generare un nuovo piacere – il piacere estetico della rinnovata comunità intellettuale estone.

Per Konrad Mägi l'arrivo in Italia corrispondeva invece, come abbiamo visto all'inizio di questo articolo, con la sensazione di essere finalmente arrivato a “casa” – non è qui dunque lo straniante shock culturale a mettere in moto l'attività creativa dell'artista, quanto piuttosto un profondo senso di riconoscimento di se stesso nell'altro. Ciò presuppone però, come si è visto nell'analisi dei diari di viaggio, un preliminare “addomesticamento” dell'altro, costruito in un'immagine che consente l'avvio del processo di auto-identificazione.

Questa dialettica di “straniamento” e “sentirsi a casa” che contraddistingue il processo traduttivo tra la periferia e il centro non può perciò essere ridotto alla semplice idea dell'acquisizione e riproduzione dei modelli culturali del

centro da parte della periferia – la cosiddetta “auto-colonizzazione”. Il processo traduttivo ha piuttosto risultati originali che, nel nostro caso, si possono osservare sia nei testi di poeti/scrittori “giovani estoni” come Tuglas, Semper, Ridala, Aavik che nei quadri di pittori estoni modernisti come Laikmaa o Mägi. Questo è il senso più profondo e anche più attuale di quel paradosso dell’identità descritto nel già citato motto della “Giovane Estonia”: “Restiamo estoni, ma diventiamo anche europei!”.

#### Riferimenti bibliografici

- Aavik Johannes (1924), *Keeleuenduse äärmised võimalused* (Le possibilità radicali del rinnovamento linguistico), Tartu, Istandik.
- Anderson Benedict (1983), *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London-New York, Verso.
- Bornhöhe Eduard (1899), *Usurändajate radadel. Reisipildid Türgimaalt, Palästinast, Egiptusest, Kreeka-ja Itaaliamaalt* (Sul cammino dei pellegrini. Immagini di viaggio da Turchia, Palestina, Egitto, Grecia e Italia), Tallinn, Eesti Postimees.
- D’Annunzio Gabriele (1889), *Il piacere*, Milano, Fratelli Treves. Trad. estone e prefazione di Valentin Pomm (1936), *Nauding*, Tartu, Loodus.
- (1892), *L’innocente*, Napoli, F. Bideri. Trad. estone di Vilem Ridala (1913), *Süütu*, Tartu, Noor-Eesti Kirjastus.
- (1898), *La città morta. Tragedia*, Milano, Fratelli Treves. Trad. estone di Vilem Ridala (1920), *Surnud linn: tragöödia*, Tallinn, Varrak.
- (1915), *Mäss: Nowellid* (La rivolta: novelle). Trad. estone di Madis Nurmik, Haapsalu, [s.n.]
- De Certeau Michel (1984), *The practice of everyday life*, Berkely-Los Angeles-London, California UP. Trad. it di Mario Baccianini (2001), *L’invenzione del quotidiano*, prefazione di Alberto Abruzzese, postfazione di Davide Borrelli, Roma, Edizioni Lavoro.
- Epner Eero (2017), *Konrad Mägi*, Tallinn, Sperare. Trad. it. di Daniele Monticelli (2017), *Konrad Mägi*, Tallinn, Sperare.
- Espagne Michel (2013), “La notion de transfert culturel”, *Revue Sciences/Lettres* 1, 1-9.
- Hennoste Tiit (2014), “Europeanization as Self-Colonization in Estonian Literature at the Beginning of the 20th Century: the Case of the Young Estonia Movement”, *Letonica* 28, 11-24.
- Hinrikus Miriam (2006), “Spleen the Estonian Way: Estonian Literary Decadence in J. Randvere’s *Ruth* (1909), Friedebert Tuglas’ *Felix Ormusson* (1915), and Anton Hansen Tammsaare’s Novellas *Noored hinged* (1909) and *Kärbes* (1917)”, *Interlitteraria* 11, 2, 305-321.
- Jacquemond Richard (1992), “Translation and Cultural Hegemony: The Case of French-Arabic Translation”, in Lawrence Venuti (ed), *Rethinking Translation*, London-New York, Routledge, 139-158.
- Konrad Mägi 1878-1925* (2017), catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d’Arte Moderna, 10 ottobre 2017 – 28 gennaio 2018), Ed. Enn Kunila, Tallin, Eesti kunstimuuseum.
- Laikmaa Ants (1996), *Teelt. Maailmakodaniku reisikirjad Viinist, Veneetsiast, Firenzest, Roomast, Capriilt, Sitsiiliast, Vesuuvi tipust, Tunisest, jm.* (Dalla strada. Diario di

- viaggio di un cittadino del mondo da Vienna, Venezia, Firenze, Roma, Capri, Sicilia, Vesuvio, Tunisi, ecc...), Tallinn, Kunst.
- Lotman Jurij (1973), "O dvuch modeljach kommunikacii v sisteme kul'tury", *Trudy po znakovym sistemam* 6, 222-243. Trad. it di Manila Barbato Faccani (2001 [1975]), "I due modelli della comunicazione nel sistema della cultura", in Jurij Lotman, Boris Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani.
- (1984), "O semiosfere", *Trudy po znakovym sistemam* 17, 5-23. Trad. it. di Simonetta Salvestroni (1985), *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Marsilio, Venezia.
- (1989), "Kul'tura kak sub"ject i sama-sebe ob"jekt" (La cultura come soggetto e oggetto di se stessa), *Wiener Slawistischer Almanach* 23, 187-197.
- (1992), *Kul'tura i vzryv*, Mosca, Gnozis. Trad. it. di Caterina Valentino (1993), *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Milano, Feltrinelli.
- Mägi Konrad (1932), "Kiri C. Holstile, 21.12.1921" (Lettera a C. Holst del 21.12.1921), in Rudolf Paris, *Konrad Mägi*, Tartu, Roos, 215-216.
- Monticelli Daniele (2008), "Noor-Eesti projektist tänapäeva Eesti kultuurilis-poliitilise diskursuse taustal. Kriitilised ülestähendused" (Il progetto della "Giovane Estonia" sullo sfondo del discorso politico-culturale dell'Estonia contemporanea. Osservazioni critiche), *Methis* 1-2, 276-287.
- Rancière Jacques (1998), *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard.
- Raun T.U. (1980), "1905 as a Turning Point in Estonian History", *East European Quarterly* 14, 327-333.
- Ridala Vilem (1913), "Eessõna" (Prefazione), in Gabriele D'Annunzio, *Süütu (L'innocente)*, trad. estone di Vilem Ridala, Tartu, Noor-Eesti Kirjastus, v-xxxvi.
- (1918), [Senza titolo], in Friedebert Tuglas, Hans Kruus, Johannes Semper, et. al., *Kümme aastat. Noor-Eesti 1905-1915* (Dieci anni. La Giovane Estonia 1905-1915), a cura di Friedebert Tuglas, Tartu, Noor-Eesti, 81-85.
- (1919), *Esteetika* (Estetica), Tartu, Noor-Eesti.
- Semper Johannes (1918a), "Mälestustest" (Ricordi), in Friedebert Tuglas, Hans Kruus, Johannes Semper, et. al., *Kümme aastat. Noor-Eesti 1905-1915* (Dieci anni. La Giovane Estonia 1905-1915), a cura di Friedebert Tuglas, Tartu, Noor-Eesti, 27-33.
- (1918b), "Noor-Eesti ja kunst" (La Giovane Estonia e l'arte), in Friedebert Tuglas, Hans Kruus, Johannes Semper, et. al., *Kümme aastat. Noor-Eesti 1905-1915* (Dieci anni. La Giovane Estonia 1905-1915), a cura di Friedebert Tuglas, Tartu, Noor-Eesti, 62-73.
- Sisask Kaia (2009), "Friedebert Tuglas and French fin de siècle Literature Between Aestheticism and Realism", *Interlitteraria* 1, 14, 162-173.
- Sooväli Jaanus (2015), "Friedrich Nietzsche's Influence on the Estonian Intellectual Landscape", *Studia Philosophica Estonica* 8, 2, 141-155.
- Suits Gustav (1905), "Noorte püüded" (Le aspirazioni dei giovani), *Noor-Eesti* 1, 3-19.
- (1931), *Noor-Eesti nõlvakult. Kahe revolutsiooni vahel* (Sul fronte della Giovane Estonia: tra due rivoluzioni), Tartu, Noor-Eesti Kirjastus.
- Tuglas Friedebert (1912), "Natuke Capitoliumist ja hanidest" (Sul Campidoglio e le oche), *Noor-Eesti* 4, 257-268.

- (1945), *Esimene välisreis. Pagulasmälestusi Prantusmaalt ja Itaaliast 1909-1910* (Il primo viaggio all'estero. Ricordi dell'esilio in Francia e Italia 1909-1910), Tallinn, Ilukirjandus ja Kunst.
- Venuti Lawrence (1998), *The Scandals of Translation: Towards An Ethics of Difference*, London-New York, Routledge.
- (2004 [2000]), "Translation, Community, Utopia", in Lawrence Venuti (ed), *The Translation Studies Reader*, London-New York, Routledge, 468-509.
- Veski J.V. (1958), *Johannes Voldemar Veski keelelisi töid* (I lavori linguistici di Johannes Voldemar Veski), Tallinn, Eesti Riiklik Kirjastus.
- Visioni dal Nord. Pittura estone dalla collezione di Enn Kunila, 1910-1940. / Visions of the North. Estonian Painting from Enn Kunila's Collections 1910-1940* (2017), catalogo della mostra (Firenze, Museo Novecento, 4 marzo – 21 maggio 2017), Tallinn, Eesti Kunstimuuseum.



## Protagonisti inconsapevoli: animali nella letteratura per l'infanzia e per ragazzi

*Diego Salvadori*

Università degli Studi di Firenze (<[diego.salvadori@unifi.it](mailto:diego.salvadori@unifi.it)>)

### *Abstract*

What is the relationship between nonhuman animals and children's literature? And if animals survive in stories (as images, metaphors or myths), how does this happen? In this article, we aim to offer an overview of recent studies about this, focusing on the role of the animal as an element of transformation: a key to an ecological view for the child, as shown by the two case-studies presented.

Keywords: *Animal Studies, children literature, children studies, ecocriticism, ecopedagogy*

Tutto avviene [...] come se, nella nostra cultura, la vita fosse *ciò che non può essere definito, ma che, proprio per questo, deve essere incessantemente articolato e diviso* [...]. Ciò che discrimina l'uomo dall'animale è il linguaggio, ma questo non è un dato naturale già insito nella struttura psicofisica dell'uomo, bensì una riproduzione storica che, come tale, non può essere propriamente assegnata né all'animale, né all'uomo. Se si toglie questo elemento, la differenza fra l'uomo e l'animale si cancella, a meno che non s'immagini un uomo non parlante [...] che dovrebbe fungere da ponte di passaggio dall'animale all'umano [...]. L'uomo-animale e l'animale-uomo sono due facce di una stessa frattura, che non può essere colmata né da una parte né dall'altra. (Agamben 2014 [2002], 21, 41)

Tous les philosophes que nous interrogerons (d'Aristote à Lacan en passant par Descartes, Kant, Heidegger, Lévinas), tous, ils disent la même chose: l'animal est privé de langage. Ou plus précisément de réponse, d'une réponse à distinguer précisément et rigoureusement, de la réaction : du droit et du pouvoir de "répondre." Et donc de tant d'autres choses qui sont le propre de l'homme. Les hommes seraient d'abord ces vivants qui se sont donné le mot pur parler d'une seule voix de l'animal et pour designer en lui celui qui seul

serait resté sans réponse, sans mot pour répondre [...]. Il tiendrait à ce mot, il rassemblerait plutôt dans ce mot, l'animal, que les hommes se sont donnés, comme à l'origine de l'humanité, et se sont donné afin de s'identifier, pour se reconnaître, en vue d'être ce qu'ils disent, des hommes, capables de répondre et répondant au nom d'hommes. (Derrida 2006, 54)<sup>1</sup>

Un gatto ci osserva. Cominciamo da un animale qualunque, uno di quei pochi che può conoscere anche un cittadino che non ami particolarmente gli animali, come appunto il gatto di una zia, o il cane del vicino di casa. Il gatto, quanto entriamo nella casa in cui vive, può venirci a salutare, passandoci fra le gambe, strusciando la coda su di noi. Oppure ciò può ignorare, rimanendo nel suo cantuccio, nella sua poltrona, o sotto un letto. Il gatto, comunque, continuerà la sua vita. Perché è una vita, quella del gatto, diversa dalla nostra, spesso diversa in un modo che quasi non riusciamo ad immaginarla, ma è comunque una vita. Il punto è proprio questo, si tratta di una vita in realtà immaginabile. Non la possiamo immaginare proprio perché è una vita abissalmente diversa dalla nostra; certo il gatto, come noi, mangia, dorme, gioca, ha appetiti sessuali, forse sogna, ed infine muore, proprio come noi, come tutti i viventi. Ma queste somiglianze sono troppo generiche, per poter immaginare che cosa possa significare vivere una vita da gatto. (Cimatti 2013, 3-4)

### 1. *Animali alla lettera*

Nell'oscillare tra percezione e rappresentazione dell'altro, il rapporto tra letteratura e animalità rimanda a un mondo analogico, entro cui l'animale non solo si fa passibile di innesti e ibridazioni metaforiche, ma diviene specchio dei vizi e delle virtù della società, in nome di uno "spostamento strutturale" (Biagini 2008, 19) che, letteralmente, traccia una netta linea di demarcazione tra i bestiari del medioevo (animali allegorici) e quelli del Novecento ("ego-animali", *ibidem*), laddove l'eterospecifico manifesta non solo la consapevolezza della caduta, ma sfocia in "forme ibride [e] soggettivizzate" (Biagini 2001,

<sup>1</sup> "Tutti i filosofi che interroghiamo (da Aristotele a Lacan, passando da Descartes, Kant, Heidegger, Lévinas), tutti dicono la stessa cosa: l'animale è senza linguaggio. O, più precisamente, è senza risposta, intendendo per risposta qualcosa che si distacca precisamente e rigorosamente dalla reazione: gli animali sono privi del diritto e della capacità di 'rispondere'. E quindi anche di tante altre cose che sarebbero il *proprio* dell'uomo. Gli uomini sarebbero innanzitutto quei viventi che si sono dati la parola per parlare univocamente dell'animale e per designare in lui quell'unico essere che sarebbe rimasto senza risposta, senza parole per rispondere. [...] Dipenderebbe da questa parola, o forse si coagulerebbe in questa parola, l'animale, e gli uomini se la sono data con l'intento di identificarsi, di riconoscersi in vista di essere ciò che si dicono di essere, degli uomini, capaci di rispondere e rispondenti al nome di uomini" (Trad. it. di Zannini in Derrida 2006, 71).

14), quasi operando un ribaltamento dei confini naturali e simbolici: Alan Bleakley, giustamente, ha parlato di “tropical enslavement to the human” (2000, 20), mediante cui l’altro di specie, nel farsi segno linguistico, acquista un senso di familiarità per l’essere umano e aderisce a animale cognitivo-concettuale (ivi, 128), privato cioè delle proprie peculiarità biologiche e dell’aderenza alla vita *tout court*. Quando si parla di animali e scrittura, d’altronde, il gioco retorico – e, nella fattispecie, la sua analisi – assume un ruolo di primo piano, vuoi per la costruzione – volendo rifarci all’imagologia – di *images* e *mirages* zoomorfi; vuoi perché l’animale è operatore epistemologico (Marchesini 2002, 106), nel senso che informa le nostre idee attraverso “modelli, variazioni tematiche, possibilità esistenziali” (*ibidem*), autorizzando così una grammatica che elegge la biodiversità a vero e proprio vocabolario. Oltretutto, quello che Roberto Marchesini ha definito quale “*appeal* animale” (*ibidem*) non riguarda esclusivamente una fascinazione innata per l’eterospecifico, quanto piuttosto risponde a un legame tripartito tra due sfere ontologiche solo in apparenza distinte (umano e non umano), in quanto la presenza animale contamina, circonda e diviene elemento fondativo della realtà. Ecco perché “la Letteratura del Novecento è per molti aspetti *animale*letteratura: l’animale si insedia sulla pagina, diventa protagonista, impone attenzione, facendosi parola evocatrice” (Giardina 2006, 146). Una carica mitopoietica, quella veicolata alla presenza animale, sfruttata appieno in ambito favolistico da Esopo e Fedro, per poi passare alle fiabe di Jean de la Fontaine; senza contare le riscritture in ambito contemporaneo, peculiarmente analizzate da Elisabetta Bacchereti nel suo recente *La maschera di Esopo* (2014): Bacchereti, proprio partendo dalla “pervasiva rivisitazione novecentesca del ‘bestiario’” (ivi, 14), non manca di evidenziare il radicarsi profondo della sua evoluzione in quei “relativi contesti culturali, sociali e letterari, spesso dando vita a una oscillazione continua tra tradizione e reinterpretazione, non diversamente da quanto accade, per esempio, alle forme del mito” (ivi, 13).

Stanti simili considerazioni, che non vogliono certo esaurire la variegata produzione di studi circa le “bestie letterarie”, possiamo ora entrare in quello che è il tema centrale della nostra analisi, e cioè il rapporto tra animali e letteratura per l’infanzia, facendo riferimento non tanto agli autori “canonici” (e cioè Hans Christian Andersen, Rudyard Kipling, Frances Hodgson Burnett o Roald Dahl), bensì guardando all’ambito contemporaneo e, nella fattispecie, agli esempi di due autori italiani: Giusi Quarenghi e Antonio Ferrara. Ma, prima di scendere nello specifico e tentare una *close reading* dei testi selezionati, vorremmo provare a dirimere i confini tra letteratura per l’infanzia<sup>2</sup> e letteratura

<sup>2</sup>Una letteratura che si sviluppa a partire dal XVIII secolo, quando l’infanzia viene riconosciuta come fase autonoma, grazie anche all’*Émile* di Rousseau (1848 [1762]). Per le basi “ecologiche” della letteratura per l’infanzia, rimandiamo a quanto affermato da Elena Massi: “La riflessione sul

per adulti, nonostante l'operazione si riveli tutt'altro che semplice: se da un lato, infatti, la parola "infanzia" rimanda a "quella fase della vita in cui non si parla [...], un'età che non va oltre i primi due anni di vita" (Barbieri 2008, 24); dall'altro, anche "a causa di slittamenti semantici, per infanzia si intende comunemente l'età che precede lo sviluppo puberale, perché anche i bambini che hanno più di 6 anni sono comunemente ritenuti appartenenti all'infanzia" (*ibidem*). Se l'età prepuberale ha perso allora la sua funzione di indicatore di genere<sup>3</sup>, un punto fermo può essere rappresentato dalla natura *reader-oriented* del testo letterario per l'infanzia, ovvero sia concepito nella "prospettiva di un lettore che costituisce l'autentico protagonista e quasi il co-autore dei testi di cui si rifiuta essere un passivo, trascurabile fruitore" (Calabrese 2013, 2). Una cooperazione che, a conti fatti, rende il destinatario attore e attante al contempo, in quelle che sono le dinamiche dell'intreccio, grazie anche al ruolo precipuo svolto dal paratesto: illustrazioni; natura e forma del supporto (utilizzo di molteplici materiali<sup>4</sup>, libri *pop up*, ecc.); inserti ludici (giochi da risolvere per poi proseguire nella lettura). Tutto questo s'inserisce nelle finalità pedagogiche di narrazioni consimili, giacché il testo dovrà "fornire [al bambino] gli strumenti per vivere la [...] condizione di 'infante' (o di post-infante) in tutte le sue potenzialità, dandogli strumenti per elaborare la sua stessa crescita, senza imporli dall'esterno" (Barbieri 2008, 38).

Ed è proprio da un intento formativo che i legami tra ecologia, mondo animale e letteratura per l'infanzia iniziano a delinearsi, dal momento che i bambini – anche a fronte della crisi ambientale cui l'umanità è chiamata a confrontarsi – non sono più semplici eredi del futuro del pianeta, quanto piuttosto saranno, da adulti, parte attiva nella sua salvaguardia (Pavlik 2011, 420), rappresentando

rapporto tra uomo e natura è stata di fondamentale importanza per iniziare ad osservare scientificamente l'infanzia e a costruire modelli in cui farla rispecchiare. Lo si può constatare sin dall'*Émile* di Rousseau. L'opera non è una narrazione per bambini, ma di quest'età offre per la prima volta un'immagine che non deriva da una miniaturizzazione di quella adulta. E con l'identificazione di uno 'naturale' in cui impostare un percorso educativo, il progetto didattico aperto dal filosofo francese, sembra implicare una base 'ecologica', in ogni libro che consideri l'infanzia un agente attivo e non l'inerte destinatario di una moralizzazione" (2010, <<http://www.griseldaonline.it/temi/ecologia-dello-sguardo/karin-michaelis-ecologia-letteratura-infanzia.html>>, 11/2017).

<sup>3</sup> Cfr. Barbieri 2008, 25: "[Ecco perché] sotto la dicitura 'letteratura per l'infanzia' è finita per ricadere anche la letteratura per la pubertà e per l'adolescenza (non sono infatti ancora state codificate una "letteratura per la pubertà" e una "letteratura per l'adolescenza"), cioè quelle età di passaggio tra l'infanzia e l'età adulta, caratterizzate da forte ambivalenza e, almeno nelle società occidentali post-industriali, dilatatesi fino ai o oltre i 20-25 anni. Dunque, se sia il concetto di letteratura sia quello di infanzia si sono dilatati, parlare di 'letteratura per l'infanzia' vuol dire prima di tutto parlare di una produzione letteraria (testuale) che sussume oggi sotto di sé modalità espressive e generi quanto mai diversi. Sono testi orali, testi scritti, materiali iconici, audiovisivi, oggetti della cultura materiale [...]"

<sup>4</sup> Ad esempio, nel caso di libri sul mondo animale, l'utilizzo di finta pelliccia.

così un'alternativa cruciale per la crisi ecologica<sup>5</sup>. Il discorso, ovviamente, tocca uno dei punti nodali dell'ecocritica e, nello specifico, il suo essere non solo studio dei testi dove sia tematizzato il rapporto tra umanità e natura (Iovino 2006, 60), ma anche "critica attiva", caratterizzata cioè da una forte componente pratica, come d'altronde aveva già rilevato Cheryll Glotfelty ("If we're not part of the solution, we're part of the problem" 1996, xxi). A tal proposito, mette conto fare riferimento all'ecopedagogia<sup>6</sup>, la quale auspica una necessaria confluenza tra giustizia sociale, giustizia ecologica e ottica interspecista (Gaard 2009, 326), operando su più livelli che riassumiamo qui brevemente: 1) alfabetizzazione ambientale; 2) ecoalfabetizzazione culturale, tale da sviluppare una visione critica delle culture non sostenibili e, parimenti, la conoscenza di altre che invece resistono al processo di globalizzazione; 3) critica degli effetti anti-ecologici del capitalismo, colonialismo e imperialismo industriali (*ibidem*). Se la crisi ecologica è anche una crisi culturale, legata al mito di un Sé separato dalla natura e a una visione gerarchia di quest'ultima, tali narrazioni dovranno allora fornire degli esempi non solo agerarchici, quanto piuttosto orientati a promuovere idee di interconnessione e interdipendenza, soprattutto tra umano e non umano (ivi, 327). Il mondo animale, dunque, torna ad assumere un ruolo preponderante, non fosse altro per l'innata propensione dei bambini a stabilire un contatto con esso e che, a conti fatti, costituisce il primo stadio dell'esperienza infantile della natura (ivi, 332). Ma per quanto la letteratura "eco" per l'infanzia sia andata incontro, specie a partire dal 1970<sup>7</sup>, a un vero e proprio incremento (consentaneo allo sviluppo della coscienza ambientalista<sup>8</sup>), le critiche non sono mancate: dal veicolare una visione ecologica di superficie (e cioè *shallow*), in base a cui l'essere umano è comunque separato dalla comunità biotica, contrastando la crisi ambientale ai fini della propria salvaguardia<sup>9</sup> (Pavlik 2011, 421); al rischio di trasformare la natura in mero spettacolo (ivi, 430); senza contare la "naturalizzazione" (Sturgeon 2009, 103) delle disuguaglianze sociali e ambientali (*ibidem*). Promuovere

<sup>5</sup> Secondo alcuni psicologi dell'ambiente, i bambini non solo si rapportano alla natura e l'altro animale in modo più diretto rispetto agli adulti, ma vieppiù non assumono una posizione antropocentrica, che si svilupperebbe solo dopo i cinque anni di età (Hermann, Waxman 2010, 9980).

<sup>6</sup> L'ecopedagogia rientra in quelle forme di Environmental Pedagogy, le quali includono altresì l'educazione ambientale (Environmental Education) e l'educazione per uno sviluppo sostenibile (Education Sustainable Development); cfr. Misiaszek 2015, 280.

<sup>7</sup> Per quanto riguarda l'ambito statunitense, il primo libro americano per bambini che tratta di tematiche ambientali è stato *The Lorax* (1971) di Dr. Seuss.

<sup>8</sup> Nel 1962 era uscito *Silent Spring* di Rachel Carson.

<sup>9</sup> L'ecologia *shallow* si contrappone alla *deep ecology*, elaborata dal filosofo e naturalista norvegese Arne Naess: secondo Naess, l'ecologia profonda è refrattaria alla concezione totalizzante del "man-in-environment" (1973, 95) e favorevole a un approccio relazionale a tutto campo. In base a questa prospettiva – opposta a un'ecologia di superficie – gli organismi divengono i nodi ("knots", *ibidem*) nella rete biosferica, superando non solo l'idea di un esclusivismo antropocentrico, ma "every compact thing-in-milieu concept" (*ibidem*).

ciò che è considerato “naturale” può avere, allora, degli effetti diametralmente opposti, rispetto al fine pedagogico prefissato. In particolare, Sturgeon si sofferma su quelle storie *greening* per l’infanzia, uscite negli Stati Uniti a partire dagli anni Settanta, dove la famiglia bianca e borghese è presentata come “naturale”, senza mai fare riferimento al ruolo che essa assume nella modifica degli ecosistemi: si tratta, certo, di una famiglia opposta a quella patriarcale (quindi nucleare), ma che tuttavia si è costituita arrecando, in misura maggiore o minore, dei danni all’ambiente (ivi, 104-105). Per quanto riguarda i film di animazione, e segnatamente i lungometraggi Disney, Sturgeon non manca di rilevare come la natura salvi il protagonista da circostanze familiari estreme, citando come esempi *The Lion King* (*Il Re leone*, 1994) o *Finding Nemo* (*Alla ricerca di Nemo*, 2004): sono famiglie dove il modello eterosessista è ben percepibile (la figura della madre è quasi sempre assente), senza contare la rappresentazione “malvagia” del personaggio omosessuale (Scar, nel caso di *The Lion King*, 1994, 110<sup>10</sup>). Il problema, nuovamente, è di ordine imagologico: nel senso che è giusto educare le giovani generazioni al rispetto dell’ambiente, ma è oltremodo fondamentale indagare le modalità veicolanti tale messaggio (ivi, 108), giacché si rischia di approdare a un ambientalismo riduttivo, che rinforza il modello neoliberale e minimizza il ruolo che i bambini possono avere nel risolvere la crisi ecologica (Echterning 2016, 286).

Ciò non toglie il nesso ineludibile fra i testi della letteratura per l’infanzia e l’esperienza che il bambino fa della natura, anche perché la lettura, specie allo stato attuale e nelle aree fortemente urbanizzate, è l’unico modo che esso ha di entrarvi in contatto (Dobrin, Kidd 2004, i). Oltretutto, i bambini sono chiamati a confrontarsi con l’eterospecifico in maniera esplicita e implicita, secondo una duplice interazione: con l’animale reale e, a livello letterario e filmico, con l’animale rappresentato (Ratelle 2015, 10). Va da sé che il processo educativo sia mediato dalla presenza del non umano che, come accadeva nella letteratura per adulti, diviene operatore epistemologico (Marchesini 2000, 106), atto a diffondere e rendere effettiva un’ottica inter e transpecifica (volta cioè a ridefinire da subito i confini tra sfera umana e sfera animale). Recenti studi, d’altronde, non hanno mancato di mettere in luce la corda postumana della letteratura per l’infanzia a tematica animale (Jacques 2015): l’altro di specie, infatti, si muoverebbe al di fuori dei propri limiti ontologici, andando oltre le barriere imposte dall’ambiente e dal corpo (ivi, 4). Il potenziale postumano intaccherebbe allora una visione antropocentrata, destabilizzando le gerarchie per approdare a una mutabilità ontologica (*ibidem*): l’animale, dunque, quale elemento trasformativo, che sovrverte

<sup>10</sup> In particolare, Sturgeon prende in esame la scena del film in cui Scar, zio del futuro re leone Simba, si esibisce in un macabro *musical* in compagnia delle iene (da sempre considerate acerrime nemiche dei leoni): si tratta di una doppia marginalizzazione (il membro disconosciuto dalla famiglia che si accompagna a degli animali “spazzini”), senza contare il riferimento alle adunate oceaniche del nazismo e fascismo (2009, 110).

e trascende l'ideologia dominante, stante anche una segreta fascinazione, da parte del bambino, per la confusione dei confini (umano/animale; animato/inanimato) che dischiude altri modi per esistere. L'infanzia, d'altronde, è popolata da ibridi, li accetta ma soprattutto li crea, in quanto condizione ontologica instabile e in continuo movimento: una fase "betwixt and between" (ivi, 10), dove la connessione bambino-animale si risolve nella sovrapposizione di entrambi (ivi, 13), alimentando così quel bisogno di dare senso al mondo e alla realtà.

Ovviamente, la presenza degli animali nella letteratura per l'infanzia è un'incursione abbastanza tarda: è a partire dal 1740, infatti, che l'altro di specie entra in narrazioni consimili (Burke, Copenhaver 2004, 209) e la tradizione cui si riallaccia, nuovamente, è quella esopica, dove l'animale diviene sostituto del soggetto al fine di un insegnamento morale. Ma col passare del tempo – e anche a seguito del darwinismo e il dibattito intorno ai diritti degli animali – tali narrazioni mireranno anche a educare alla cura (si prendano i racconti sugli animali domestici) o a rafforzare il senso di parentela tra le varie creature (umane e non). Il rovescio della medaglia è dato dal processo di antropomorfizzazione cui l'animale è incorso, in quanto soggetto privilegiato di tali storie (Vogl 1982, 68), alimentando di conseguenza le critiche dei biologi per queste "raffigurazioni distorte" del regno animale, veicolanti un messaggio che rischierebbe di compromettere lo stesso equilibrio ambientale: è il caso della Sindrome di Bambi, che spinge a prestare soccorso agli animali in difficoltà, pur tuttavia inconsapevoli delle ripercussioni di tale gesto (prima fra tutte, la mancata reintegrazione nel branco)<sup>11</sup>.

Ora, per quanto riguarda il rapporto tra animalità e infanzia, è necessario tenere conto anche della proliferazione di immagini animali dirette esclusivamente ai bambini (cartoni animati, giocattoli, videogiochi, Cole-Stewart 2014, 5), senza contare il nesso ineludibile tra modalità rappresentative (e dunque il processo retorico) e incorporative (ovverosia le parti corporee dell'animale che entrano in contatto, per ingestione, con quelle del bambino). Matthew Cole e Kate Stewart forniscono un esempio decisamente

<sup>11</sup> È stato Matt Cartmill a teorizzare la Sindrome di Bambi, partendo proprio dal lungometraggio della Disney: "In the matter of hunting and man's relationships to nature, we can actually document the impact of high culture on mass attitudes. Although few Americans have read Thoreau or Freud or Schopenhauer, there is reason to think that these writers have influenced popular American attitudes toward nature and wildlife, because material and ideas from their works went into the making of our most familiar mythic images of the natural order: the image of a cartoon fawn gazing enraptured at a butterfly perched on his upraised tail. For all its saccharine sweetness and childish whimsy, Disney's *Bambi* has had a deep influence on modern attitudes toward the hunt, wildlife, and the wilderness. The movie derives its mythic force from the skill with which it combines a wide variety of elements from both high and low cultural traditions – including all the rich symbolism associated with deer as innocent, doe-eyed victims and numinous monarchs of the wilderness. Hunters regard *Bambi* as the most powerful piece of antihunting propaganda ever produced, and they are probably right" (1993, 162).



eloquente per mettere in luce tale contrasto, ovvero sia il film d'animazione *Chicken Run (Galline in fuga)*, diretto nel 2000 da Peter Lord e Nick Park. Secondo i due studiosi, la storia avrebbe dovuto invitare i bambini a identificarsi con i pennuti in lotta per la loro sopravvivenza (delle galline ovaiole che, una volta divenute improduttive, finiscono in un tritacarne), salvo poi ingenerare l'effetto opposto, complice anche la struttura antropocentrata della società occidentale: un'accelerazione del processo di sfruttamento, un "bloody process" (ivi, 5), mediante cui l'altro di specie incorre in un processo di reificazione e diviene cibo; strumento (nei laboratori); *freak* (zoo, circhi). Se l'animale viene dunque considerato in termini di utilità, tale processo non solo minimizza e reprime la sua carica non umana (ivi, 19), quanto piuttosto lo riduce a un mero spazio bianco su cui inscrivere nuovi significati, atti a permettere il suo spostamento in un punto preciso dello spazio fisico e discorsivo (*ibidem*). Il processo di oggettivazione, ovviamente, opera su più livelli; e va da sé che, accanto agli animali uccisi e in cattività, vi siano anche i tanto amati *pets*, senza contare le rappresentazioni visive dell'altro di specie che, ulteriormente, inficiano un contatto diretto.

Stanti simili considerazioni, nelle storie per bambini è possibile individuare tre tipologie di animali: 1) animali utili (cioè da fattoria) e quindi controllati dall'uomo; 2) animali selvaggi, simboleggianti la forza della natura indomita; 3) animali domestici, identificati con il soggetto umano (ivi, 25). Questa, ovviamente, è una sistematizzazione che obbedisce alle prospettive successive agli Animal Studies, ma potremmo guardare ad analisi critiche che, per quanto datate, si rendono funzionali alla nostra indagine. È il caso, ad esempio, dell'antropomorfismo che genera, a seconda dell'età del lettore, tre tipologie narrative: 1) storia dove l'animale si comporta come un umano; 2) storie dove l'animale si comporta come tale, ma parla e/o indossa vestiti; 3) storie dove l'animale si comporta interamente da animale (Vogl 1982, 65).

## 2. Case-study 1: *Canis, lupus, cose*.

Il primo dei *case-studies* qui presentati prenderà in esame libri di Giusi Quarenghi – tra le voci di spicco nella letteratura per l'infanzia e vincitrice del Premio Andersen nel 2006 – con il duplice intento di analizzare, da un lato, il gioco retorico – sotteso cioè alla rappresentazione del regno animale – e, dall'altro, l'assenza/presenza del materno (in modo da calibrare l'influenza del modello antropocentrico). Le opere saranno qui presentate non in ordine cronologico, bensì seguendo l'età dei lettori cui sono destinate: *Anch'io ho un cane* (2001), da quattro anni in su; *Piccole mani, piccole zampe* (1999), per i bambini di prima e seconda elementare; *I segreti del prato* (1995), per quelli di quarta e quinta elementare. Se nei primi due casi siamo dinanzi a raccolte di brevissimi racconti, non certo refrattari a una finalità didascalica, l'ultimo testo è squisitamente divulgativo, ma tutti si inseriscono in quel filone di alfa-



betizzazione ambientale cui abbiamo fatto riferimento nelle pagine precedenti (non abbandono degli animali; responsabilizzazione del bambino verso gli animali domestici, con conseguente sviluppo di un'etica della cura; visione orizzontale e a-gerarchica della natura).

Accompagnato dalle illustrazioni a colori di Giulia Orecchia, *Anch'io ho un cane* (2001) ha come tema centrale il desiderio, pressoché onnipresente in ogni bambino, di possedere un cucciolo di cane. Desiderio che, per quanto ostentato sin dalle prime pagine, non è mai rivolto a un interlocutore specifico, divenendo così una mancanza. Il linguaggio, allora, torna su sé stesso, accentuando il divario tra mondo dei bambini e quello degli adulti:

Era una sera di febbraio, una freddissima sera di febbraio.

Mio fratello, papà a io eravamo stati a cena da amici e stavamo tornando a casa.

Io brontolavo, come al solito, come quasi tutte le sere, ormai.

Brontolavo perché non volevo un cane e lo volevo [...].

Mamma non era con noi, era dalla nonna che si era presa l'influenza. E noi eravamo stati invitati a mangiare la pizza. (Quarenghi 2001, 4, 6)

La situazione ricalca uno schema tipico delle narrazioni per l'infanzia contemporanee e il loro rapporto con l'animalità (cfr. Sturgeon 2009): la madre è quasi sempre assente (ivi, 110) e, di conseguenza, la figura patriarcale propizia il contatto con l'alterità non umana. Alterità che diviene presenza *in absentia*, al pari di un amico immaginario:

La pizza, anzi le pizze, erano buone da morire. C'era quella al pomodoro e mozzarella, quella col prosciutto e il rosmarino, quella con le cipolle *per i papà*.

Scommetto che sarebbero piaciute anche al mio cane, se solo ne avessi avuto uno... (Quarenghi 2001, 8, cors. mio)

Il "vuoto" lasciato dal materno rafforza questa genealogia al maschile (padri e figli) e favorisce l'incontro con l'animale che, a tale altezza, è ancora ipotetico, come ribadito più volte nel corso della narrazione, stante anche l'uso reiterato dell'avverbio negativo "non": "vieni, mio cane *che non ci sei*, andiamocene", ivi, 14; "faceva un freddo becco. Il cane *che non avevo* mi seguiva", ivi, 16; "Mi giro per controllare *che il cane che non ho* abbia sentito", ivi, 18; "Papà è davanti, segue mio fratello, ultimo io, perché devo occuparmi *del mio cane che non c'è*", ivi, 20; "Attento...", sussurro io, al *cane che non ho*", ivi, 20 (cors. miei). L'animale avrà comunque modo di fare la sua comparsa a metà del libro, lanciato da una macchina in corsa:

Non riesco a trattenermi e corro verso il fagotto... Scosto un pezzo di giornale... Non è possibile, no, non può essere, non riesco a credere ai miei occhi eppure, eppure sì... è proprio lui... un cucciolo, un cucciolo di cane che mi sta praticamente tutto cavo nelle mani...

È lui, il cane che non ho e che ho sempre voluto! È lui, è qui, e sta tremando dal freddo... Papà si toglie il berretto di lana, lascia che il cucciolo vi si accoccoli dentro, mio fratello e io ci togliamo le scarpe per avvolgerlo bene e tenerlo al caldo, bene al caldo, il mio cane che finalmente c'è [...].

Avrà già un nome?

Penso di no.

Non possono avergli dato anche il nome e poi averlo buttato via. Glielo daremo noi... [...].

Allora io decido per Nina: Ni da Nico, che è il mio nome, e Na da Nanni, che è il nome di mio fratello. (Quarenghi 2001, 30-34, cors. mio)

Come abbiamo avuto modo di rilevare poc'anzi, lo spazio della manifestazione animale è abitato da presenze maschili, dove l'alterità non umana (e al femminile, si badi bene) si mostra e, al contempo, viene nominata su un doppio livello: l'onomaturgia, proprio perché crasi delle sillabe iniziali dei nomi dei due fratelli (NI+NA), rafforza questo legame patriarcale, in cui il cucciolo s'inserisce in quanto innocente, non violento e bisognoso di cure (Cole, Stewart 2014, 101). La figura materna appare solo nelle pagine finali del libro, diametralmente opposta all'animalità appena emersa:

Grazie, papà. Anche perché so che anche tu stai pensando a quello che penso io, alla mamma che ha sempre detto di no a un cane in casa... Perché la casa è piccola. E poi in appartamento un cane soffre. E aspettiamo almeno fino a quando voi sarete grandi per occuparvene da soli [...]. E poi quando piove puzzano in modo insopportabile, i cani...

Ma se avesse visto anche lei quello che abbiamo visto noi questa sera, se il fagotto di giornali fosse rotolato fino ai suoi piedi... [...].

E poi domani gliela racconteremo questa storia alla mamma. Lei dirà che quelli che abbandonano gli animali sono degli imbecilli, crudeli, ignobili, disgustosi egoisti... (Quarenghi 2011, 38-44)

Nonostante il finale aperto (non sappiamo se Nina resterà con Nico e Nanni, in quanto sarà la madre ad avere l'ultima parola) e il messaggio contro l'abbandono degli animali, viene riproposto un modello gerarchico (Gaard 2009, 326)<sup>12</sup>, dove animalità e femminile sono posti su un piano letteralmente afasico, giacché entrambi non proferiscono parola e sono "raccontati" dalle voci al ma-

<sup>12</sup> Immediato è il rimando alle teorie ecofemministe. Cfr. Gaard 1993, 4-5, cors. mio: "Ecofeminists have described a number of connections between the oppressions of women and of nature that are significant to understanding why the environment is a feminist issue, and, conversely, why feminist issues can be addressed in terms of environmental concerns. For example, the way in which women and nature have been conceptualized historically in the Western intellectual tradition has resulted in *devaluing whatever is associated with women, emotion, animals, nature, and the body, while simultaneously elevating in value those things associated with men, reason, humans,*

schile; senza contare la contrapposizione tra spazio domestico e spazio selvatico della *otherness* (la casa, dunque, come luogo per definire i limiti spaziali di una corretta relazione tra umano-non umano, Cole, Stewart 2014, 84).

Una situazione analoga – e cioè la divaricazione tra il polo maschile e quello femminile – si ripropone in due delle tre storie che costituiscono *Piccole mani, piccole zampe* (1999), illustrato da Barbara Nascimbeni. Nella prima, intitolata “Almeno un pesce rosso”, è sempre il tanto desiderato *pet* a muovere le fila del racconto, tanto che il pesce rosso del titolo diviene, alla fin fine, quasi un ripiego:

Eri l'ultimo della lista.

Il cane no perché, il gatto neppure neanche perché, niente porcellino d'India e non parliamo del pinguino, della balena, dello struzzo, del pappagallo e della scimmia.

“Niente animali in questa casa. Bastiamo noi!”

Ma un pesce rosso, almeno un pesce rosso...

Non perde i peli e non sbava come il cane.

Non fa la tana nel letto e la pipì sul tappeto come il gatto

Non ha bisogno di una gabbia speciale come il criceto.

Non puzza come il porcellino d'India.

Non entra ed esce in continuazione dal frigorifero come il pinguino.

Non prende un sacco di posto come la balena.

Non corre di qua e di là come lo struzzo.

Non chiacchiera notte e giorno come il pappagallo, anzi, non dice una parola.

Non si dondola appeso al lampadario come la scimmia.

Come puoi dire di no a un pesce rosso? (Quarenghi 1999, 24-29)

Il passo evidenzia quelle che sono le “torsioni” cui la visione umana del regno animale va incontro, tali da rendere l'altro di specie semplice oggetto: non solo per il fatto di essere posizionato in fondo a una lista, e quindi in uno spazio verbale che lo trasforma in entità non agente (Cole, Stewart 14)<sup>13</sup>, quanto piuttosto per il suo essere “alternativa” e *reductio* estrema del regno animale stesso. Un regno animale passato al vaglio mediante quelle che sono le possibili interferenze (dannose, per giunta) con la sfera umana e articolate secondo specifiche dicotomie oppostive: sporco/pulito (il cane sbava; il gatto fa la pipì sul letto); autonomo/dipendente (il criceto ha bisogno di una gabbia speciale); maleodorante/inodore (il porcellino d'India puzza); grande/piccolo (la balena prende un sacco di posto); in movimento/statico (lo struzzo corre in continuazione);

*culture, and the mind*. One task of ecofeminists has been to expose these dualisms and the ways in which feminizing nature and naturalizing or animalizing women has served as justification for the domination of women, animals, and the earth”. Per una ricognizione in merito al dibattito ecofemminista, si veda, per l'ambito anglosassone, Sandilands 1999; mentre, per quello italiano, rimandiamo a Zabonati 2012 e Faralli, Andreozzi, Tiengo 2014.

<sup>13</sup> Anche in virtù della reiterazione del negativo “non”.

parlante/muto (il pappagallo chiacchiera notte e giorno); iperattivo/calmo (la scimmia si dondola al lampadario). Il pesce rosso si costituisce dunque quale presenza antitetica e relegata in una *Umwelt* (un “ambiente”) ristretta, proprio perché non deve invadere lo spazio abitativo. Torna, infine, lo schema antitetico tra figura materna e alterità animale (è la madre, infatti, a “vietare” l’ingresso in casa agli animali), ravvisabile anche nella storia posta a chiusura del libro, “Papà adora gli animali”, dove la solidità del modello patriarcale, e quindi il suo contatto con la natura, sembra essere comprovata già dalle note iniziali:

[Papà] guarda e mi registra i documentari di Quark, di Geo, del Mondo degli animali. Ha tutta, ma proprio tutta la raccolta di Airone-Video.  
Ha il portachiavi a forma di delfino.

Vicino al suo letto ha appeso un poster con un cavallo, dalla parte della mamma uno con una magnifica farfalla e vicino al mio quello con gli orsetti polari che rotolano nella neve.

Mi chiama ‘micetto mio’ e mi presenta ai suoi amici come ‘il cucciolo di papà’ [...].

E quando lui e la mamma discutono su come educarmi, le dimostro che lei sbaglia tutto, anzi ha sbagliato tutto dall’inizio perché non ha mai voluto fare come mammaoca, mammapinguno o mammaorsa, anche se lui glielo aveva detto [...].

Insomma, ho un papà che adora gli animali, e anche me. (Quarenghi 2001, 33-37)

Un regno animale onnipervasivo, dotato di una sua ubiquità, eppure esperito solo a livello visuale, mediante specifiche “barriere” che distolgono l’attenzione da un contatto diretto con esso: l’eterospecifico esiste in quanto presenza reificata (il portachiavi) o resa statica mediante l’immagine fotografica<sup>14</sup>. Oltretutto, si ravvisa quella che Matthew Cole e Kate Stewart hanno definito quale *petification*

<sup>14</sup> Secondo Felice Cimatti, “La fotografia è stata inventata proprio per bloccare l’insopportabile dinamismo animale. Di fronte alla fotografia di un animale possiamo finalmente tirare un sospiro di sollievo [...]. In effetti, c’è un unico movimento, che dalla parola porta alla fotografia, e viceversa: la parola “animale”, in particolare, trasforma un vivente che affretta e vive e soffre e gode in una categoria cognitiva, in un’astrazione. (Cimatti 2015, 21). Ma doveroso è il rimando a *La chambre claire* di Roland Barthes, dove la fotografia è considerata quale esperienza dissociativa: l’Io – sempre in movimento, sempre mutevole, – viene reso statico e fissato nell’immagine di un corpo, di un volto, di un’espressione. L’essere fotografati si configura dunque quale micro-esperienza della morte, secondo l’iter soggetto-oggetto-spettro: “Orbene, non appena io mi sento guardato dall’obbiettivo, tutto cambia: mi metto in atteggiamento di ‘posa’, mi fabbrico istantaneamente un altro corpo, mi trasformo anticipatamente in immagine. Questa trasformazione è attiva: io sento che la Fotografia crea o mortifica a suo piacimento il mio corpo [...]. La fotografia è infatti l’avvento di me stesso come altro: un’astuta dissociazione della coscienza d’identità [...]. La Foto-ritratto è un campo chiuso di forze. Quattro immaginari vi s’incontrano, vi si affrontano, vi si deformano. Davanti all’obbiettivo, io sono contemporaneamente: quello che io credo di essere, quello che vorrei si creda io sia, quello che il fotografo crede che io sia, e quello di cui egli si serve per far mostra della sua arte. In altre parole, azione bizzarra: io non smetto di imitarmi, ed è per questo che ogniqualevolta mi faccio (mi lascio) fotografare, io sono immancabilmente sfiorato da una sensazione d’inautenticità, talora d’impostura [...]. Immaginarmente, la Fotografia [...] rappresenta quel particolarissimo

del bambino (2014, 86): “Mi chiama ‘micetto mio’ e mi presenta ai suoi amici come ‘il cucciolo di papà’” (Quarenghi 2011, 34). Infine, proprio al termine della storia, le discrasie tra piano figurativo (cioè le immagini dell’animale) e il piano dei referenti (il regno animale *tout court*) emergono in maniera decisiva, rivelando lo scarto tra realtà rappresentata e realtà effettiva: quando padre e figlio sono sul fiume, una rana si nasconde in una scarpa del genitore, e il contatto con l’animale, quello “vero”, è fonte di spavento:

“Qu-qu-qualcosa... c’è-c’è qualcosa di viscido e bagnato, là dentro” è riuscito a balbettare dopo qualche secondo, indicandomi le sue scarpe come fossero la tana di un orribile mostro.

Mi sono avvicinato e le ho prese in mano:

“Ma è solo una rana!”

“Ma è veraaa!!!” ha gridato papà. (Quarenghi 2011, 40-41)

Nel racconto che dà il titolo all’intero libro, viceversa, il rapporto bambino-animale si struttura in maniera diversa, ferma restando la presenza di *patterns* tematici che abbiamo già avuto modo di rilevare. La storia procede letteralmente a specchio, incrociando i punti di vista dei due protagonisti: il bambino Marco e il cucciolo di lupo Blu. L’animale, stavolta, si fa parlante<sup>15</sup>, e la patente del linguaggio diviene funzionale a un vero e proprio scontro di stereotipi. Una narrazione speculare, dunque, dove le figure materne (umana e animale) emergono da subito:

“Vai pure a giocare fuori, ma non avvicinarti a quei *cagnacci*, tesoro. Sono così cattivi!” raccomanda la mamma a Marco.

momento in cui, a dire il vero, non sono sé un oggetto né un soggetto, ma piuttosto un soggetto che si sente diventare oggetto: in quel momento io vivo una micro-esperienza della morte: io divento veramente spettro” (trad. it. di Guidieri 2003, 13-15; “Or, dès que je me sens regardé par l’objectif, tout change : je me constitue en train de ‘poser’, je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l’avance en image. Cette transformation est active : je sens que la Photographie crée mon corps ou le mortifie, selon son bon plaisir [...]. Car la Photographie, c’est l’avènement de moi-même comme autre : une dissociation retorse de la conscience d’identité [...]. La Photo-portrait est un champ clos de forces. Quatre imaginaires s’y croisent, s’y affrontent, s’y déforment. Devant l’objectif, je suis à la fois : celui que je me crois, celui que je voudrais qu’on me croie, celui que le photographe me croit, et celui dont il se sert pour exhiber son art. Autrement dit, action bizarre : je ne cesse de m’imiter, et c’est pour cela que chaque fois que je me fais (que je me laisse) photographe, je suis inmanquablement frôlé par une sensation d’inauthenticité, parfois d’imposture [...]. Imaginairement, la Photographie représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse): je deviens vraiment spectre” (Barthes 1980, 28-30).

<sup>15</sup>Seconda tipologia, dunque, della classificazione degli animali antropomorizzati proposta da Vogl, 1984, 85 (animale che si comporta come tale ma parla o indossa vestiti).

“Sì, amore, vai, ma stai alla larga da quei *mostri senza coda e senza peli*. Sono cattivissimi” raccomanda anche mamma lupa al suo cucciolo, prima di lasciarlo andare in giardino.

Marco guarda oltre le sbarre del cancello, ma non vede nessun cagnaccio...

“Stanno nascosti”, lo informa la mamma. “Ma poi saltano fuori all’improvviso e ti mordono. Sono pericolosi e anche sporchi. Fai attenzione tesoro”.

Blu, il cucciolo, esplora il giardino in lungo e in largo, senza incontrare nessuno.

Così torna da mamma lupa e: “Ma di chi parlavi?” le chiede.

“Sei ancora troppo piccolo per vederli, amore, ma fidati di quello che ti dice la mamma. Sono molto più alti di noi, senza peli o quasi, e *a volte hanno persino un bastone...*” (Quarenghi 2011, 5-7, cors. miei)

Non è solo l’animale a farsi *otherness* ma anche l’umano, ed entrambi si riflettono l’uno nell’altro alla ricerca delle differenze, in un confronto per addizione (l’umano ha il bastone) e sottrazione (l’umano non ha coda, né peli). Eppure, il racconto opera anche un ribaltamento di quella che è stata la belva *princeps* della tradizione favolistica e fiabesca, in un incontro che avviene in uno spazio di soglia – cioè il giardino delimitato da un muretto – il quale funge da demarcazione tra le *Umwelten* (cioè gli “ambienti”) di Marco e Blu. Un confine, tuttavia, che entrambi cercano di oltrepassare, fino all’incrocio dei loro sguardi: “... E si ritrovano faccia a faccia. O muso a muso. Insomma, abbastanza vicini da potersi guardare” (Ivi, 19). Ed è il gioco, in tal caso, a veicolare l’accettazione dell’altro:

E dopo un po’, le mani di Marco incontrano le zampe di blu...

Marco le prende e tira, tira finché il muso di blu spunta dalla buca.

Rotolano a terra.

Adesso sì che si può incominciare a giocare sul serio. (Ivi, 24)

Tanto il bambino quanto Blu vanno oltre e abbandonano le caratteristiche tipiche della loro specie (così come i divieti e i pregiudizi, ripensando al discorso delle loro madri), per “incontrarsi”: lo si deduce anche da un punto di vista lessicale, in una sorta di scala semantica: muso-faccia (termini appartenenti sia all’ambito umano che animale); mani-zampe; e, infine, quel “rotolano” (*ibidem*), con cui l’idea di una possibile separazione tra umano e non umano scompare.

E il piano linguistico assume un ruolo di assoluta preminenza anche nei *Segreti del prato* (1997), libro divulgativo scritto insieme a Tullia Colombo e con illustrazioni di Luisa Lorenzini, dove gioco retorico sembra alimentare un’entomofobia latente, ragion per cui il processo di reificazione ha, in un certo qual modo, la funzione di addomesticare l’alterità. Il testo, decisamente più articolato a livello narrativo, educa all’ecosistema “prato”, generando una visione orizzontale per scoprire “questa foresta nana popolata da migliaia di esseri” (ivi, 6); grazie anche alla narrazione alla prima persona che letteralmente “immerge” il giovane lettore nella vicenda, strutturata come una passeggiata dall’alba al tramonto. Volendo esulare dall’ambito strettamente divulgativo, ci soffermeremo sulla “retorica dei

veicoli” che, congiunta alle metafore belliche, strutturano la raffigurazione del mondo degli insetti. Se il coleottero è “[un]’auto voltante con tanto di corazza metallizzata” (ivi, 5), gli afidi si muovono lungo un tronco che è come “un’autostrada, un’autostrada traboccante di automobili che, benché obbligate in una coda lunghissima, si [...] [muovono] con velocità regolare” (ivi, 16). Lo stesso dicasi per la cavalletta, che diviene *monstrum* e velivolo al tempo stesso:

Proseguo nella perlustrazione del prato. Un verso, un canto stridulo richiama la mia attenzione. Viene dal basso. Mi Chino, e davanti ai miei piedi vedo una cavalletta, la grande saltatrice. Ti sei mai chiesto, a proposito, come fa a non spezzarsi quelle zampe lunghe ed esili ogni volta che atterra? [...] Sono zampe con gli “ammortizzatori”, cuscinetti pieni d’aria che consentono alla cavalletta di atterrare come un aeroplano, senza bruschi contraccolpi.

Come un aeroplano, del resto, vola [...].

Vista da vicino, la testa di una cavalletta sembra la maschera di un mostro spaziale. Le sue mascelle taglienti si aprono e si chiudono come forbici su qualunque cosa: dagli steli d’erba al legno. (Ivi, 26-28)

Presentata nelle pagine successive quale “divoratrice” (ivi, 29), la cavalletta si fa tutt’altro che innocua in queste raffigurazioni che finiscono per alimentare l’*imago* dell’insetto quale parassita, alterità estrema e aliena<sup>16</sup>. Il libro, dunque, si regge su un sottile equilibrio, giacché sono necessarie altre presenze per controbilanciare questa minacciosità latente (si pensi alla talpa e il suo “musetto”, ivi, 39), alimentata comunque da immagini belliche che, per via proiettiva, agiscono sulla descrizione del mondo degli insetti:

Mentre la colonna di afidi prosegue *il suo assalto* al sambuco, un leggerissimo fremito di ali attira la mia attenzione. Sulla foglia assalita dagli afidi vedo *atterrare* una piccola mezza pallina rossa con sette punti neri: la coccinella, che inizia a divorare gli afidi, uno dietro l’altro.

[...] quand’ecco che qualcuno le si avvicina con fare minaccioso. Formiche [...] agguerritissime, che assaltano la coccinella. *Sarà una grande battaglia, e non me la voglio perdere* [...].

Le formiche attaccano, la coccinella ritrae le zampe e resiste. Il suo guscio lucido e duro le protegge come una corazza. Nulla le fanno [...] le gocce di acido formico che le sparano addosso. Un nemico difficile, questa coccinella [...]. Servirebbero rinforzi. Infatti, il piccolo drappello di formiche se ne va e, dopo pochi minuti, eccolo tornare centuplicato, deciso a sferrare un attacco potente. Si comincia con le *bombe di acido formico* [...]. Niente. *Bisogna passare alle maniere forti* [...] [ma] la coccinella non cede e, a questo punto, allo *sterminato esercito delle formiche* non resta che una *ritirata* dignitosa. (Ivi, 20-25, cors. miei)

<sup>16</sup>Non dovremmo stupirci, allora, se lo Xenomorfo – l’entità protagonista della saga cinematografica *Alien* (1979-2017) – sia stato creato proprio ispirandosi ad alcune specie di vespe parassite.

Si assiste a una fenomenologia dell'attacco bellico che, a un tempo, restituisce una visione distorta delle dinamiche ambientali sottese a qualsiasi ecosistema specifico; dall'altro, ingenera una concezione dicotomica dello stesso regno animale, le cui creature non sono in ostilità tra loro (né amici, né nemici), quanto piuttosto mirano a mantenere inalterati determinati equilibri. Immagini, oltretutto, alimentanti un piacere scopico ("Sarà una grande battaglia, e non me la voglio perdere", *ibidem*), col rischio di rendere la realtà animale puro spettacolo (Pavlik 2011, 430).

### 3. Case-study 2: le bestie, la bestia e l'uomo

Come arguito da Stefano Calabrese, la letteratura per l'infanzia segue sostanzialmente due corrimani specifici:

Propulsore ineludibile, il grande processo di alfabetizzazione che nel XIX secolo si attiva in tutti i paesi occidentali dà luogo a una letteratura per l'infanzia che si autodefinisce per differenza rispetto alla letteratura per gli adulti: [...] i due grandi codici tematico-morfologici in cui si assesta sono quello della fiaba, dove tutto è platealmente controtattuale [...], e quello del romanzo di formazione, dove la storia di un protagonista giovane che trova o fallisce il proprio destino ricorre a convenzioni mimetico-realistiche. (Calabrese 2013, 11)

Ed è al secondo filone che potremmo ascrivere il romanzo breve di Antonio Ferrara, destinato ai lettori da 12 anni in su e intitolato tozzianamente *Bestie* (2016). Il salto cronologico, rispetto ai testi presi in esame nel paragrafo precedente, si accompagna dunque a uno spostamento anche per quanto riguarda la tipologia dei destinatari (non più bambini della scuola primaria), ma la sua analisi si fa funzionale proprio perché la vicenda veicola un messaggio ecologico, invitando al rispetto per il regno animale. Per quanto ascrivibile al genere del romanzo di formazione, *Bestie* non presenta quale protagonista un giovane (Cfr. Calabrese 2013, 11), bensì uno spietato cacciatore senza nome che un'oca salva da morte certa. Sostanzialmente, il testo può essere suddiviso in tre macrosequenze distinte, tutte scandite da una narrazione in prima persona al tempo imperfetto: 1) descrizione della vita da cacciatore; 2) i giorni successivi all'incidente; 3) il ritiro su un'isola deserta e la riscoperta di una fratellanza biosferica (facendo eco al Thoreau sulle rive del lago Walden).

La parte iniziale del libro si configura quale fenomenologia della caccia ("ammazzare", non a caso, è la prima parola<sup>17</sup>), intesa non solo quale pratica remunerativa – il protagonista, così s'intuisce dal libro, vive nel lusso più sfrenato – ma oltremodo abusiva, tanto da sfociare nel bracconaggio e nel commercio illegale di avorio e pellicce. Vieppiù, l'animale è da subito ridotto a risorsa non agente, in quanto fonte di guadagno e, successivamente, feticcio-trofeo:

<sup>17</sup> "Li ammazzavo" (Ferrara 2016, 1).



Li ammazzavo e poi li mettevo tutti in bella vista [...].

Ogni volta tornavo a casa con un bel po' di roba: carne, pelli, ossa, piume... Più di tutte mi piacevano le corna, ecco, certe corna storte come serpi o fitte come rami. E poi mi piacevano le pellicce: bianche, rosse o nere nere, lucide di pece.

Portavo a casa tutto e poi vendevo, accumulavo soldi. Te le pagavano bene, le pellicce. Ma non vendevo tutto. No, certe cose non le vendevo, le tenevo per me. Le teste di cervi, per dire, o di alci, cinghiali, me le mettevo in casa. Prendevo la scala e le appendevo al muro; i musi si affacciavano dai muri come se dalla stanza accanto avessero sfondato la parete con una testata. Sugli armadi in corridoio, invece, ci tenevo fenicotteri, gufi, falchi, scimmie, serpenti; quando ci camminavi sotto, da là sopra ti guardavano senza battere ciglio. [...]

Con la pelle [della zebra] ci feci un bellissimo tappeto e lo stesi sul pavimento del salone; lo piazzai in mezzo alla stanza [...]. Ero contento. Davvero, quelle righe sembravano stampate. Ci camminai su senza scarpe, solo coi calzini, per non sciuparlo; ci camminai su e giù con le mani in tasca, e non mi stancavo, perché la pelle era morbida e le linee come disegnate a mano. (Ferrara 2016, 1, 17, 23)

Gli estratti citati rivelano la brama di rendere statico e immobile l'eterospecifico, che si accompagna anche a un sadismo di fondo ("le foche le uccisi a bastonate [...]. E io colpivo, colpivo sorridendo", *ivi*, 36-37). La compassione, insomma, è un sentimento estraneo al protagonista<sup>18</sup>, la cui concezione adamitica è alimentata da manie di controllo e deliri di onnipotenza, perché "mi piaceva che quegli esseri in movimento diventassero di colpo cose, cose ferme, cose controllabili" (*ivi*, 67). E, più avanti, leggiamo che: "Era duro, il mio lavoro, però... ne valeva la pena. E poi mi piaceva, perché mi dava un *senso di forza e di potenza*<sup>19</sup>: come se fossi l'unico uomo a camminare sulla terra, come se niente [...] potesse sfuggire al mio controllo. (*ivi*, 40)". Il primo tassello narrativo, oltretutto, diviene anche vero e proprio catalogo di morti animali, non solo repertate peculiarmente, ma quasi sempre accompagnate alla dissezione del corpo che, in tal modo, cessa di essere alterità biologica e viene ridotto a semplice cosa. In parallelo, all'inizio del libro vengono presentati anche gli altri protagonisti, ovvero i tre bambini (Ernesto, Tanto e Rita) e la loro oca "da compagnia" (chiaro rimando all'ochetta Martina di Konrad Lorenz: un legame del tutto speciale, quindi, che tuttavia il cacciatore non riesce a comprendere,

<sup>18</sup> "Catturai una piccola volpe, infatti. Era un cucciolo, niente di più. Lo legai a una quercia del bosco, per attirare la madre. E la madre dopo un po' arrivò; annusò l'odore del figlio ma non si accostò: se ne andò lontano. Poi tornò. Si allontanò di nuovo. Strusciava tra i cespugli, piangeva, correva su e giù per il bosco. La sentivo che era lì intorno, che non sapeva che fare. Per un po' smise di lamentarsi, non la sentivo più. alla fine si lanciò al galoppo verso di me, col suo verso impazzito, ma io sparai calmo, preciso, con un ginocchio per terra. La feci secca con un colpo solo. Poi la presi e la caricai sul furgone. Aveva una pelliccia morbida. Ancora calda. Il cucciolo lo liberai, invece; aspettavo che crescesse: la sua pelliccia era ancora morbida" (*ivi*, 56).

<sup>19</sup> Principio fondante, questo, della cultura antropocentrica.

vuoi per deformazione professionale (appare stupito, infatti, che un animale si possa anche non mangiare), vuoi per una cieca avversione di fondo verso il regno animale e, nel nostro caso, la stessa oca (con cui si scontrerà per tre volte nel corso della prima parte del libro, rimediando sempre un morso sul naso). Com'è facilmente intuibile, i bambini sono la controparte del protagonista e si fanno da subito portatori di una visione ecologica, giacché proteggono l'oca dai possibili abusi del genere umano, da quel "bloody process" (Cole, Stewart 2014, 5) cui abbiamo fatto riferimento nelle pagine precedenti:

- La proteggete? E da cosa?  
 - Da tutte le cose brutte che fanno alle oche.  
 - E cosa fanno, alle oche?  
 - Le ingozzano, gli infilano a forza, con l'imbuto, la roba da mangiare giù per il collo, così ingrassano e il fegato d'oca viene meglio.  
 - A me il fegato d'oca piace... – dissi, ma lui mi guardò con gli occhi che sembravano due spilli, e allora non continuai.  
 - E poi quella cosa delle piume, – disse ancora.  
 Feci la faccia di uno che non capisce.  
 - Già, digliela, Tano, la cosa delle piume! – lo incitò la nana, e faceva sì con la testa.  
 - Ah, quella, poi... – aggiunse lo smilzo, è una crudeltà.  
 - Cos'è, 'sta cosa delle piume? – chiesi spazientito.  
 - Glielie strappano a mano, da vive. Non lo sai? – continuò il testone.  
 - Deve fare un male boia! – dissi.  
 - Ci puoi giurare. Come se ti strappassero i capelli.  
 - Be', ma mica tutti gli allevatori fanno così, – provai a dire.  
 - Tutti no, – fece lo smilzo – ma molti sì.  
 Li salutai e me ne tornai dentro. Nei miei occhi c'era l'oca mentre la spennavano viva. (Ivi, 44-45)

Ovviamente, il punto di vista dei bambini collide con quello del cacciatore: "un'oca", per lui, "è fatta per essere mangiata, per farci un salame, o un cuscino" (ivi, 59), restando di conseguenza non solo un "oggetto", ma oltremodo emblema della stupidità. Ma la situazione cambia radicalmente nella seconda sequenza narrativa del libro (a partire dal capitolo XXII), quando cioè il cacciatore, a seguito di un colpo partito accidentalmente dal fucile, viene tratto in salvo dall'animale. E per quanto l'intreccio possa apparire rocambolesco<sup>20</sup>, a noi interessa sostanzialmente il cambio di prospettiva:

Un'oca intelligente, niente da dire.  
 Roba mai vista.  
 Un animale che salva un uomo, ma tu pensa.  
 Non sapevo che dire. Mi dispiaceva ammetterlo, ma le dovevo la vita. (Ivi, 81)

<sup>20</sup> Il pennuto, dopo averlo trovato privo di vita nel garage, corre dai tre bambini che, a loro volta, chiamano aiuto.

È a tale altezza che l'animale diviene essere numinoso e destinato a dischiudere un'eccedenza di senso: se nella prima parte, infatti, appariva quale presenza fissa e ossessiva, alimentante il bisogno di uccidere<sup>21</sup> (e ucciderla); adesso spinge il protagonista a guardarla "con occhi nuovi" (ivi, 95). C'è una resipiscenza, che tocca la vita passata e, nello specifico, gli animali divenuti "prede":

Una mattina, in pigiama girai tutta la casa, stanza per stanza – il corridoio, il salone, le camere – e guardai tutto con calma, con grande calma. Con gli occhi nuovi che adesso mi ritrovavo passai in rassegna tutte le teste di animali appese al muro e i corpi impagliati – i cervi, le volpi, i lupi, i falchi, i gufi, gli orsi, le zebre, le gazzelle, le tigri. Poi pensai a tutti gli animali che avevo mangiato, o che avevo ucciso solo per togliergli le corna, o le zanne, o la pelliccia.

Pensavo.

Cercavo di capire.

Camminai dritto, in silenzio, con le mani dietro la schiena e gli occhi bagnati. Ero un generale che rendeva omaggio ai suoi soldati morti, e il pigiama era la mia divisa. Feci il giro di tutta la casa, poi mi asciugai e mi vestii, perché ormai avevo deciso. (Ivi, 96-97)

Da oggetto, l'animale morto torna a essere "salma" o, perlomeno, corpo privo di vita, riacquistando una dignità ontologica *a posteriori* che avrà modo di esplicitarsi nella parte conclusiva del libro, col ritiro del protagonista su un'isola deserta: uno spazio, questo, della trasformazione – giacché egli inizia a procurarsi del cibo senza uccidere nessuno (ivi, 100), dedicandosi, come Thoreau sul lago Walden, alla cura dell'orto – e del rovesciamento dei ruoli, ovverosia il passaggio, seppur in potenza, da "preda" a "predatore":

Era fresca, quell'acqua, era sempre così fresca che ti veniva voglia di tuffarti ogni volta che bevevi. Era buona, col caldo era proprio quello che ci voleva. Mi piegai sulle ginocchia per bere direttamente con la bocca, con tutta la faccia immersa dentro l'acqua. In quel momento mi ricordai della zebra, dell'elefante e di tutti gli animali che avevo ucciso mentre stavano bevendo.

Tirai fuori la testa, mi misi seduto su una pietra, coi gomiti sulle ginocchia e la testa tra le mani. Mi misi a pensare, con la faccia ancora bagnata, e l'acqua e le lacrime sulla faccia venivano giù ed erano una cosa sola. (Ivi, 103)

Da qui il legame, sempre più intimo, con le dinamiche biosferiche: una vena creaturale che si risolve nel contatto, totale ed epidermico, con l'altro animale:

<sup>21</sup> "Mi dispiaceva di non essere riuscito a farla secca. C'era mancato così poco. Ma me ne fregai, tanto ero già pronto a ripartire, a correre verso le grandi foreste: là gli orsi cadevano con la bocca spalancata, buttando fuori nuvole di fiato [...]. Stavo seduto sulla roccia, con le mani sulle ginocchia. Tra le foglie secche strisciò una serpe verde, e subito le infilzai la testa con la punta del coltello, e poi la guardai contorcersi fino alla fine. Passò un riccio e lo schiacciai con un grosso sasso. Fece un lamento, prima di morire, un verso come una canzone" (Ferrara 2016, 67-68).

Poco a poco, le bestie dell'isola cominciarono a fidarsi di me [...]. Ogni volta che potevo le accarezzavo, le bestie, e, quando le guardavo da così vicino, mi sembravano diverse, mi sembrava di non averle mai viste prima, e vedevo quegli occhi stupiti, le piume lisce, le pellicce tremanti. Ma vedevo anche un'altra cosa: vedevo i muscoli un po' tesi, pronti a scattare. Vedevo le orecchie mobili, orientate verso ogni minimo rumore, che magari io nemmeno percepivo. Nasi e baffi che fremevano, vedevo, e qualcosa, nello stupore di quegli occhi scuri, qualcosa di liquido, di sfuggente. Qualcosa che non coglievo fino in fondo.

Allora, quando mi accorgevo di questo, mi veniva in mente perché, un tempo che mi sembrava lontanissimo, li avevo voluti fermare col fucile: non era stato per le loro belle piume, o per le loro pellicce soffici, o per le loro zanne preziose. No. In quei momenti lo vedevo, lo vedevo bene. In quei momenti, senza che li accarezzassi, loro smettevano di tremare. (Ivi, 124-125, cors. mio)

Ciò che prima era inerte (occhi morenti<sup>22</sup>, piume e pellicce) non solo ricquista vitalità, ma consente all'umano di riaccostarsi alla pura vita biologica, fermo restando quel fondo di verità inattingibile, quel "qualcosa che non è possibile cogliere fino in fondo" (*ibidem*) ma che, a conti fatti, ci dice qualcosa di più su di noi e sul mondo. Il tutto su uno spazio non più svuotato – raso al suolo e pieno di un vuoto metafisico – bensì pulsante, dove il canto di Gaia si fa nuovamente sentire, dove alla sera "ci addormentiamo [...]. Come una bestia, un ragazzo, un bambino" (ivi, 133). L'animale, dunque, quale elemento trasformativo, capace di trascendere l'ideologia dominante, per approdare a una prospettiva ecocentrata, unita alla consapevolezza che ci sono altri modi per esistere. E innumerevoli, allora, potrebbero essere le immagini atte a rappresentare il rapporto tra l'uomo e l'altro di specie: una triangolazione, cioè due vertici inizialmente separati, destinati poi a convergere in un unico punto (quello della parità ontologica); due linee parallele, vicine eppure distanti, tanto da non potersi sfiorare (l'indifferenza specista); o, ancora, due lastre incise, trasparenti e sovrapposte, in cui la prima (il linguaggio umano) interferisce e racconta a suo modo quanto riesce a scorgere nella seconda. Tre esempi che riassumono quanto affrontato sinora: il piccolo Marco e il cucciolo di lupo, che si rotolano giocosi dopo essersi guardati l'uno con l'altro (Quarenghi 2011, 24); il cacciatore che non riesce a concepire un animale se non come cibo (Ferrara 2016, 44); il mondo degli insetti descritto quasi fosse un campo di battaglia o un raccordo autostradale nell'ora di punta (Quarenghi 1997, 26). È il gioco retorico, sempre, a guidare il discorso, a "dire" e rappresentare un mondo prossimo eppure distante, fino a rendere l'animale protagonista, senza che questo ce lo abbia mai chiesto. Da qui l'esigenza e la responsabilità di illuminare le zone d'ombra, i meccanismi della finzione, le falle concettuali di queste storie dove l'altro di specie trova rifugio, si manifesta e rivive.

<sup>21</sup> "Alla fine, in mezzo a tutto quel grigio, raggiunsi il bianco dell'avorio e scavai col coltello. L'occhio [dell'elefante] mi fissava ancora: la pupilla per un po' mi seguì e poi si fermò" (ivi, 28).

## Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio (2014 [2002]), *Laperto. Uomo e l'animale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Bacchereti Elisabetta (2014), *La maschera di Esopo. Animali in favola nella letteratura italiana del Novecento*, Roma, Bulzoni.
- Barbieri Nicola (2008 [2006]), *Letteratura per l'infanzia. Teorie pedagogiche e pratiche testuali*, con la collaborazione di Chiara Carraro, Padova, Cleup.
- Barthes Roland (1980), *La chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Éditions de L'Étoile, Gallimard, Le Seuil. Trad. it. di Renato Guidieri (2003), *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi.
- Biagini Enza (2001), "La critica tematica, il tematismo e il bestiario", in Ead., Anna Nozzoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Roma, Bulzoni, 9-19.
- (2008), "Bestiari di genere: alcune riflessioni teoriche", in Ernestina Pellegrini, Eleonora Pinzuti (a cura di), *Bestiari di genere*, Firenze, SEF, 17-26.
- Bleakley Alan (2000), *The Animalizing Imagination: Totemism, Textuality and Ecocriticism*, London, Macmillan Press.
- Burke Carolyn, Copenhaver Joby (2004), "Animals as People in Children's Literature", *Language Arts*, 3, 205-213, <<https://secure.ncte.org/library/NCTEFiles/Store/SampleFiles/Journals/la/LA0813Animals.pdf>> (11/2017).
- Calabrese Stefano (2013), *Letteratura per l'infanzia. Fiaba, romanzo di formazione, crossover*, Milano, Bruno Mondadori.
- Carson Rachel (1962), *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin; London, Hamish Hamilton.
- Cartmill Matt (1996 [1993]), *A View to a Death in the Morning: hunting and nature through history*, London-Cambridge, Harvard UP.
- Cimatti Felice (2013), *Filosofia dell'animalità*, Roma-Bari, Laterza.
- (2015), "Animale", in Leonardo Caffo, Felice Cimatti (a cura di), *A come animale. Voci per un bestiario dei sentimenti*, Milano, Bompiani, 9-26.
- Cole Matthew, Stewart Kate (2014), *Our Children and Other Animals. The Cultural Construction of Human-Animal Relations in Childhood*, Burlington, Ashgate.
- Derrida Jacques (2006), *L'animal que donc je suis*, édition établie par Marie Louise Mallet, Paris, Galilée. Trad. it. di Massimo Zannini (2006), *L'animale che dunque sono*, edizione stabilita da Marie Louise Mallet introduzione all'edizione italiana di Giorgio Dalmaso, Milano, Jaca Book.
- Dobrin Sidney, Kidd Kenneth, eds (2004), *Wild Things: Children's Culture and Ecocriticism*, Detroit, Wayne State UP.
- Dr. Seuss (1971), *The Lorax*, New York, Random House.
- Echterling Claire (2016), "How to save the World and Other Lessons from Children's Environmental Literature", *Children's Literature in Education* 47, 283-299, doi: 10.1007/s10583-016-9290-6.
- Faralli Carla, Andreozzi Matteo, Tiengo Adele, a cura di (2014), *Donne, ambiente e animali non-umani. Riflessioni bioetiche al femminile*, Torino, LED.
- Ferrara Antonio (2016), *Bestie*, Torino, Einaudi.
- Gaard Greta, ed. (1993), *Ecofeminism. Women, Animals, Nature*, Philadelphia, Temple UP.
- (2009), "Children's Environmental Literature: From Ecocriticism to Ecopedagogy", *Neohelicon* 36, 321-334, doi: 10.1007/s11059-009-0003-7.
- Giardina Andrea (2006), "Il viaggio ininterrotto. Il tema del cane fedele nella letteratura italiana del Novecento", *Paragrafo* I, 145-165, <[http://dinamico2.unibg.it/paragrafo/docs/arts/Paragrafo%2001\\_07\\_Giardina.pdf](http://dinamico2.unibg.it/paragrafo/docs/arts/Paragrafo%2001_07_Giardina.pdf)> (11/2017).

- Glotfelty Cheryll, Fromm Harold, eds (1996), *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, The University of Georgia Press.
- Hermann Patricia, Sandra R. Waxman (2010), "Anthropocentrism is not the first step in children's reasoning about the natural world", *PNAS* 22, 9979–9984, doi: 10.1073/pnas.1004440107.
- Iovino Serenella (2006), *Ecologia letteraria. Una strategia di sopravvivenza*, Milano, Edizioni Ambiente.
- Jacques Zoe (2015), *Children's Literature and the Posthuman. Animal, Environment, Cyborg*, London-New York, Routledge.
- Lorenz Konrad (1949), *Er redete mit del Vieh, den Vögeln und den Fischen*, Wien, Dr. G. Borotha-Schoeler Verlag. Trad. it. di Laura Schwarz (1979), *Lanello di Re Salomone*, Milano, Adelphi.
- Marchesini Roberto (2002), *Post-human: verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Massi Elena (2010), "Ecologia e Letteratura per l'infanzia: il modello di Karin Michaëlis", *Griseldaonline* 10, <<http://www.griseldaonline.it/temi/ecologia-dello-sguardo/karin-michaelis-ecologia-letteratura-infanzia.html>> (11/2017).
- McKnight Diane, "Overcoming 'Ecophobia': Fostering Environmental Empathy through Narrative in Children's Science Literature", *Frontiers in Ecology and the Environment* 8,10-14, doi: 10.1890/100041.
- Misiaszek G.W. (2015), "Ecopedagogy and Citizenship in the Age of Globalisation: Connections between Environmental and Global Citizenship Education to Save the Planet", *European Journal of Education* 3, 281-292, doi: 10.1111/ejed.12138.
- Naess Arne (1973), "The Shallow and the Deep", *Inquiry* 6, 95-100.
- Pavlik Anthony (2011), "Children's Literature and Ecocritics", in Serpil Oppermann, Ufuk Ozdag, Nevin Ozkan, Scott Solvic (eds), *The Future of Ecocriticism: New Horizons*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 420-435.
- Quarenghi Giusi, Tullia Colombo (1995), *I segreti del prato*, illustrazioni di Luisa Lorenzini, Firenze, Giunti.
- (1999), *Piccole mani, piccole zampe*, disegni di Barbara Nascimbeni, Milano, Mondadori.
- (2001), *Anch'io ho un cane*, illustrazioni di Giulia Orecchia, Modena, Franco Panini Editore.
- Ratelle Amy (2015), *Animality and Children's Literature and Film*, New York, Palgrave Mcmillan.
- Rousseau J.J. (1848 [1762]), *Émile ou De l'éducation*, Paris, Charpentier. Trad. it. di Paolo Massimi (1995), *Emilio*, Roma, Armando.
- Sandilands Catriona (1999), *The God-Natured Feminist. Ecofeminism and the Quest for Democracy*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- Sturgeon Noel (2009), *Environmentalism in Popular Culture: Gender, Race, Sexuality, and the Politics of the Natural*, Denver, University of Arizona Press.
- Vogl Sonia (1982), "Animals and Anthropomorphism in Children's Literature", *Transactions of the Wisconsin Academy of Sciences, Arts, Letters* 70, 68-72.
- Zabonati Annalisa, a cura di (2012), "Ecofemminismo/Ecofeminism", numero monografico di *DEP-Deportate, esuli, profughe. Rivista telematica di studi sulla memoria femminile* 20, <[http://www.unive.it/media/allegato/dep/n20-2012/Dep\\_20\\_2012cr.pdf](http://www.unive.it/media/allegato/dep/n20-2012/Dep_20_2012cr.pdf)> (11/2017).

# Cara Kato: lettere dell'attesa e della malattia<sup>1</sup>

Luciano Zampese

Université de Genève (<[luciano.zampese@unige.ch](mailto:luciano.zampese@unige.ch)>)

## Abstract

Kato is the Hungarian name of Katia Bleier, Luigi Meneghello's wife. The Bertoliana Library, in Vicenza, holds over forty letters from Luigi Meneghello to Kato, written during two very important lifespans: the autumn of 1948, when Meneghello was waiting for the arrival in England of his newly wedded wife, and the spring-summer of 1954, when Kato was hospitalised in Reading for a severe illness. These letters are a document of considerable emotional intensity, but they also shed some light to the experience of "dispatrio" (from Henry James' *dispatriation*), that was to be the new cultural hub interplaying with the small but powerful world of Malo, the native village of Meneghello. The most interesting bunch of letters is the first one: here we can find, mingled with predominant familiar writing, some examples of sublime style, which foreshadows the masterly hand of the Author.

Keywords: *emigration, epistolary, Italian literature, Katia Bleier, Luigi Meneghello*

Per Luigi Meneghello la figura di Katia Bleier appare tanto discreta nell'opera letteraria quanto fondamentale nella vita. Rare le sue epifanie, anche se è lei che affianca l'io narrante fin dalla prima riga di scrittura dell'opera d'esordio letterario, in quel soggetto sottinteso di prima persona plurale che compare nell'*incipit*: "S'incomincia con un temporale. Siamo arrivati ieri sera" (Meneghello 2006b [1963], 5); e sappiamo che è sempre Katia a dare più o meno simbolicamente il via al capolavoro di *Libera nos a malo*, riconoscendo il valore di quei primi foglietti, di quei frammenti di memorie decantate in scrittura:

<sup>1</sup> Il presente contributo riproduce con qualche lieve cambiamento o integrazione (essenzialmente i contenuti presenti nelle note) un mio intervento in occasione dell'apertura dei plichi donati da Luigi Meneghello alla Biblioteca Bertoliana ("*Dolci d'autunno le luci*". *Carte private di scrittori vicentini*, Vicenza, 11 novembre 2016). L'inventario dettagliato delle carte di Meneghello donate alla Biblioteca Bertoliana è disponibile all'indirizzo <[http://www.bibliotecabertoliana.it/file/2556-Inventario\\_delle\\_Carte\\_Luigi\\_Meneghello.pdf](http://www.bibliotecabertoliana.it/file/2556-Inventario_delle_Carte_Luigi_Meneghello.pdf)> (11/2017).



Non ero ancora arrivato ai quaranta e ricordo di aver detto a Katia: “Mi dispiace ma non ho ancora fatto niente di buono nella vita. Ormai è tardi. Le sole cose che mi piacciono e in cui mi riconosco un po’ sono quei foglietti che scrivevo l’estate scorsa, ti ricordi, erano dei foglietti separati, spesso in carta velina...”. Alla sera, rientrando dalle chiacchierate al caffè con gli amici, dalle passeggiate estive in paese, scrivevo queste cosucce, una battuta di dialogo... e Katia mi ha detto: “Ma se ti piacciono perché non le metti insieme?”. Da quel momento ho cominciato a scrivere e ho capito che era la chiave giusta per me, quello che mi andava bene. (Mazzacurati, Paolini 2006, 43)<sup>2</sup>

La parsimonia con cui Meneghello fa entrare la compagna di una vita tra le sue carte sembra nascere da un misto di protezione e di pudore, che può trovare un giusto parallelo solo nella figura della madre, Pia Canciani, anch’essa circoscritta a brevi e assolutamente infrequenti emersioni. Certo, quando Katia compare, tipicamente evocata dalla semplice iniziale K., presenta sempre una personalità forte (“il diaspro della personalità di Katia”, Meneghello 2012, 84), una visione autonoma e profonda del reale, che supera e anzi viene quasi esaltata dalla babele linguistica attorno a cui ha dovuto comporsi la sua vita:

Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi secondo me non vestì donna unquanto come questa. È la cosa più civile che ho trovato al mondo, benché dica “il fame” e per correggersi “il famme”, e sgrammatici in tutte le lingue; è più profonda la grammatica che sa, negli strati profondissimi della grammatica; non gerundi o casi, non algebra, non punti cardinali, ma la ragione delle cose del mondo. (Meneghello 2000a, 502)

In questa cornice di controllata regia del ‘personaggio’ Katia, appaiono preziose le fonti private, i dati biografici: qui si vuole sommariamente rendere conto di un lascito di lettere di Luigi Meneghello donate nel 2015 alla

<sup>2</sup> Katia è sempre stata la prima lettrice, e giudice, della scrittura meneghelliana. Riporto qui come pura suggestione un frammento da un lavoro poco noto di Meneghello, o meglio di Ugo Varnai: si tratta dell’introduzione alla traduzione italiana del fortunato romanzo di Giovanni Ruffini, *Doctor Antonio* del 1855, dove si legge: “Dell’aiuto della sua donna era orgoglioso e commosso; circostanze pratiche lo indussero a firmare solo col proprio nome le opere a cui lei aveva collaborato, ma intanto conservava, e ci ha trasmesso, le prove della collaborazione” (Varnai 1972, 6; la trad. it. scelta per il romanzo è quella “storica” di Bartolomeo Aquarone, Sonzogno 1875); qualcosa di simile viene ribadito in una nota relativa a un altro romanzo di Ruffini: “[nota 3] Ce n’è un esempio particolarmente toccante in alcune pagine di Lavinia, di trasparente intento autobiografico [...], in cui un autore si autodenuncia come non-autore delle proprie opere” (*ibidem*). Insomma, qualche affinità c’è con questo autore ottocentesco, mazziniano, esule in Inghilterra, così riconoscente alla sua donna, e che scrive il *Doctor Antonio* “per esorcizzare la tentazione di parlare della propria esperienza” (ivi, 12). Si sarà notato il verbo “esorcizzare”, spia di un rapporto tutto meneghelliano con la materia autobiografica della propria scrittura; e per non esagerare con il parallelismo, ecco in chiusa dell’introduzione il discrimine dell’ironia, divaricata tra “l’ironia non-ironica” di Ruffini e quella che potrebbe essere una delle principali virtù della scrittura del nostro autore: “Non è che l’ironia manchi proprio del tutto, ma è l’ironia non ironica di un anziano verso gli slanci e le impuntature di un simpatico giovane, non l’altra illuminante e compassionevole dell’artista” (ivi, 19).



Biblioteca Bertoliana di Vicenza dal nipote Giuseppe Meneghello. Il carteggio offre una quarantina di lettere a Katia, selezionate e raccolte dallo stesso Luigi Meneghello che le conservava assieme in una busta: insomma anche qui possiamo vedere all'opera quella volontà ordinatrice, catalogatrice, che ha via via presieduto e creato quell'archivio di sé, così articolato nel tempo e nello spazio<sup>3</sup>. Si tratta di lettere che risalgono a due momenti molto forti nella biografia di Gigi e Katia: una trentina appartengono all'intervallo tra la fine di settembre e la fine di novembre del 1948; sono i mesi dell'attesa, Meneghello è rientrato (per la prima volta) in Inghilterra e attende l'arrivo di Katia, l'inizio di una vita assieme (si erano sposati pochi giorni prima il 23 settembre). Sono gli scritti più interessanti. C'è poi un secondo gruppo, una decina di lettere più distanziate nel tempo (da fine marzo ai primi di settembre del 1954): queste sono legate al ricovero di Katia al Prospect Park Hospital, a Reading; seguirà il ricovero al Sanatorio per i malati di tubercolosi di Peppard, a una decina di chilometri da Reading (la busta non conserva alcun documento di tale periodo). Al carteggio appartengono anche tre lettere: due allegate alla lettera n. 36, del 20 aprile 1954 (si tratta di lettere di fratelli: Bruno Meneghello che porta notizie di famiglia e di Malo, e una lettera in inglese di Geza – firmata assieme ai figli Ronald e George –, fratello di Katia emigrato in America e tutto preoccupato per la salute della sorella); e infine una terza lettera di Ursula Martindale a Katia (metà novembre del 1948). Sulla figura di Ursula tornerò brevemente tra poco.

Cominciamo dal primo gruppo di lettere, quello dell'autunno del 1948. Come scrive alla moglie Luigi Meneghello a 26 anni? Per fortuna, direi, scrive in modo per lo più molto semplice: un italiano medio, colloquiale, che anticipa quel tono di lingua d'uso che sarà una diffusa conquista per gli italiani solo sul finire del secolo. La scrittura cerca una prossimità dialogica con il destinatario, un 'parlato-scritto' che informa sulle tante necessarie banalità del vivere, con un ritmo 'in presa diretta' che accoglie la povertà delle forme, quasi i *clichés* più scontati ma non per questo insinceri delle lettere d'amore:

Cara, ti voglio tanto bene e ho sempre pensato a te. Ti scriverò subito appena arriverò, e troverò soldi (27 settembre 1948, fasc. 51, c.1 <sup>r</sup><sup>A</sup>)

<sup>3</sup> Dell'archivio "diasporico" di Luigi Meneghello se ne sta occupando Marta Pozzolo: v. ad es. l'intervento "*Frammenti da spiagge lontane*". *L'archivio diasporico di Luigi Meneghello*, presentato alla giornata di studi *Education and Re-education. Luigi Meneghello's Schooling in Fascist Italy*, Reading 6 maggio 2016. Della stessa è in corso di pubblicazione un contributo che riguarda il resoconto letterario del *Dispatrio* con la prospettiva più diretta delle lettere a Licisco Magagnato e appunto alla moglie Katia: "*Un dispatrio senza filtro*". *Luigi Meneghello e le lettere dei primi anni inglesi (1947-1949)*, presentato al convegno *La lingua dell'esperienza. Attualità dell'opera di Luigi Meneghello*, Padova, 18-19 maggio 2017.

<sup>4</sup> Il fascicolo n. 51 è l'ultimo delle *Carte Luigi Meneghello* e contiene l'intero plico delle lettere a Katia, donate alla Biblioteca Bertoliana dal nipote Giuseppe Meneghello nel 2015;

Io ti voglio tanto, tanto bene, e ti mando un mucchio enorme, spropositato di baci. (2 ottobre 1948, 5b v)

La tonalità dialogica e colloquiale si riflette in un ritmo veloce di scrittura, praticamente senza cancellature o inserti in interlinea che testimonino eventuali ripensamenti o riletture: c'è un'unica cancellatura di rilievo (che superi la parola singola), con un commento tra le righe: "(piccola bugia?)" (17 novembre 1948, c. 25d v). In tal senso è notevole la presenza di movimenti correttivi del tutto reali, privi di qualsiasi strategia retorica, in cui si manifesta in modo indiscutibile una scrittura che procede come un pensare ad alta voce, che prende forma mano a mano che si deposita sulla pagina:

A Franco chiedi come si può fare per avere Stato Moderno, se non c'è altra via che l'abbonamento, vedi se puoi farmelo; ma non per l'Estero, che non mi pare convenga; anzi, meglio di tutto per ora, compra l'ultimo numero uscito, e, se Franco può aiutarti, i due arretrati immediatamente precedenti e spediscimeli tu, vuoi?"<sup>5</sup> (3 ottobre 1948, c. 6a v)

I contenuti pratici predominano: su tutti la ricerca di una casa (alcune lettere sono corredate di disegni, mappe degli appartamenti: v. ad es. lettera del 10-11 ottobre 1948, c. 11a r), e più in generale il problema dei soldi

l'ordinamento è cronologico, e qui indicheremo la data della lettera seguita dal numero progressivo di catalogazione delle *carte* [c.], eventualmente specificato da una sequenza alfabetica [a, b, ...] per le singole pagine di una stessa lettera e dall'indicazione di *recto* [r] o *verso* [v].

<sup>5</sup>La richiesta di giornali, riviste, notizie dall'Italia è una costante di questi primi momenti del dispatrio: lo si vede bene nelle lettere a Licisco Magagnato, conservate a Verona presso l'Archivio Licisco Magagnato (ALM; <<http://archiviomagagnato.comune.verona.it/lettere.php>>, 11/2017), Direzione Musei d'Arte Monumenti, Ufficio Catalogo: "Ora ricevo il giornale di Renato e ho chiesto l'abbonamento al 'Corriere', per tre mesi. Naturalmente la cosa più importante è seguire 1) Certe polemiche e dichiarazioni negli articoli originali, di parte. 2) Certe illuminate osservazioni culturali o della nostra parte; (p.e. quelle di Salvatorelli sulla 'Stampa' del I Ott. Su 'Comunismo nazionalista?'); le quali si trovino in altri giornali che il Corriere. Renato mi manda settimanalmente dei ritagli, finora non molti, ma gli ho scritto di mandarmene di più" (21 ottobre 1947, ALM, busta 99, n. 1704). Anche a Katia si chiedono libri, articoli, informazioni, e se Katia prende l'iniziativa il tono è affettuosamente ironico: "E grazie dei giornali. Come t'ho detto Bene Galla mi spedisce l'Europeo. Ma altre riviste, se hai e non ti costa troppo, mi fanno piacere. Portano pezzetti dei pettegolezzi italiani, e qualche volta ci si scopre qualcosa di più buono. Grazie anche del tuo ritaglio circa 'Il bacio cos'è': ma cosa diavolo volevi insegnarmi? Vorrei sapere del resto se viene da un giornale di preti; se non fosse per la citazione dalla formula del matrimonio anglicano, non me ne meraviglierei. Leggo con molto interesse questa istruzione a stampa da parte di mia moglie sul significato del bacio. Penso che sia un modo di protestare perché io non ti ho dato molti 'baci all'aria aperta', ma il primo sì, però, moretta; se sei giusta devi ammettere che il primo era proprio romantico, e 'nella natura' come raccomanda il tuo giornale. Porca miseria vedi che mi fai divagare dagli affari?" (23 ottobre 1948, 17a r).

(“Con i soldi è e sarà un pasticcio”, 12 novembre 1948, c. 24a v)<sup>6</sup>, ma anche il rapporto con l'Università, gli inglesi e il lavoro. Fin dalle prime lettere Meneghelli testimonia un “adattamento” all'ambiente notevole: l'anno passato da solo è stato intenso, ha prodotto una trasformazione interna e un notevole rete di conoscenze e di relazioni d'amicizia; il giorno del suo arrivo, scrive:

Quel senso di entrare in un altro mondo, tra gente quasi ostile, che avevo l'anno scorso al mio venire, è completamente scomparso. Anzi devo dire che a Dover, a Londra, ma specialmente a Reading, quando sono uscito dalla stazione, ho avuto l'impressione di tornare a casa. Tutto questo mondo mi è già familiare, e non aspetta che te per diventare senz'altro bello. (28 settembre 1948, c. 3 v)

E con toni analoghi pochi giorni dopo:

Mi sono rapidamente ambientato, voglio dire che ho ripreso quasi tutti i contatti dello scorso anno, rifatto il callo per la lingua, e riorganizzato quel minimo di vita pratica che dovrà durare fino al tuo arrivo, cioè non molto davvero. Non mi trovo affatto male, e non ho più nessuna preoccupazione. Ma in fondo non ne ho mai avuto di serie. (3 ottobre 1948, c. 6a r)

Anche per il lavoro, l'insegnamento accademico, le cose sembrano andare nella direzione giusta, c'è persino un po' di stupore per un mondo che sembra procedere lento, lasciare spazi di libertà:

se mi sistemerò fin da principio, penso che sarà un lavoro molto leggero, di poche ore settimanali, e che potrò avere del tempo libero, a volontà. (2 ottobre 1948, c. 5a r)

Il lavoro non è cominciato, tutto si prende con calma in questo paese. (4 ottobre 1948, c. 7 r)

Il lavoro si annuncia facile e piacevole (5 ottobre 1948, c. 8a v)

La prossima settimana comincerò con almeno due ore (martedì e mercoledì) e fisserò una terza ora per un giorno non ancora precisabile. Avrò in più di sicuro una quarta ora e probabilmente una quinta. Come vedi è ancor meglio di quanto credevo. (8 ottobre 1948, c. 10a r)

<sup>6</sup>Questa insistita preoccupazione per i soldi è probabilmente legata alla prospettiva di una nuova vita matrimoniale, al “metter su famiglia”, che vuol dire innanzi tutto trovare un appartamento adeguato: “Se non trovo altro fra una settimana devo decidermi. Ma ho paura che lo troverai un po' nudo. Costa molto caro (3 sterline alla settimana, metà del mio guadagno. Ma c'è poco da scegliere!)” (23 ottobre 1948, c. 7a v); in effetti, se si confrontano le lettere a Licisco Magagnato, risalenti a mesi precedenti, quando Meneghelli era *single*, la situazione economica aveva tutt'altro segno: “Ho abbastanza per vivere, con comodità e perfino lusso, ma niente capricci, e neanche libri” (3 ottobre 1947, ALM, b. 99, n. 1827); “Quanto a star qui un altr'anno la ragione principale è che o con Borsa di studio o con un insegnamento universitario qui si vive comodi” (10 aprile 1948, ALM, b. 99, n. 1828).

Cara, ho appena finito la prima lezione che è andata in modo soddisfacente, anche se non brillante, per tante ragioni. Sono contento perché sento di ambientarmi ogni giorno di più; e il lavoro si può imparare, e anche piuttosto bene. Era ora di impararne uno, del resto! (13 ottobre 1948, c. 13 r)

La mia prima lezione è andata abbastanza decentemente, e mi interessa molto imparare la tecnica per questa parte del mio mestiere. Non è molto facile, per ora, come puoi immaginare; ma in complesso è divertente e non mi dà preoccupazioni, anzi piacere. Ho molti studenti che vogliono imparare l'italiano; speravo che venissero solo due o tre, invece sono un numero enorme, e mi tocca dividerli in due gruppi. Il mio orario è ora fissato completamente, ed è questo.

	9-10 letter. italiana		9-10 letter. ital.		
martedì	11-12 lingua	mercoledì	3-5 lezione privata	giovedì	3.30-4.30 lingua
	2.30-3.30 storia				

(16 ottobre 1948, c. 14a r)

Abbiamo detto che il tono è colloquiale, ma qua e là emerge una lingua più 'scritta', un pedale letterario-retorico che sottolinea stilisticamente alcuni passaggi. È così ad esempio in queste esibite inversioni sintattiche, con effetti di autoironia a stemperare il ricorrente tema della mancanza di soldi:

Visitando certe case, dove potremmo andare a vivere (ho continuato infatti), ho rifatto un po' di conti. Piccole ma tenaci resistenze dei bilanci a quadrare sono saltate fuori. Lagrime sono tornate sugli occhi di Ursula, per conto nostro. Nuovi piani si sono studiati. (22 ottobre 1948, c. 16a v)

Oppure in questa anafora in chiusa di un ritmo ternario:

la casa è pronta, tuo marito è pronto, l'Inghilterra è pronta a ospitarti. (27 novembre 1948, c. 3a r)

E qui gioca forse il desiderio di alleggerire la tensione dell'attesa, a pochi giorni dall'arrivo di Katia.

Ma i momenti migliori sono rappresentati da alcuni inserti che si sganciano dalla ferialità del quotidiano, dalle banali urgenze delle cose da dire o da chiedere; qui la scrittura di Gigi prende un respiro stilistico, trova una 'misura' che riesce a trasmettere e allo stesso tempo a dominare l'intensità dell'emozione e dell'immaginazione:

Non vedo l'ora di venire a Dover a cercarti tra la gente che sbarca; non figurarti una costa aperta ai venti, una bella scena di cinematografo, con il mare davanti e le nuvole alle spalle, sospese sopra i pascoli verdi, ecc. Tutto avverrà invece in una casetta davanti alla stazione, tra passeggeri, ufficiali della dogana, e valigie, e un po' di fumo, se non sbaglia. Prenderemo il primo tè nel piccolo bar della stazione, più bello di

quelli soliti in tutto il resto d'Inghilterra, ma non affatto bello in sé (Ursula vorrebbe che ti bendassi gli occhi e ti conducessi in fretta attraverso le loro stazioni, senza farti vedere le case basse, i muri [?] affumicati, le strade semibuie) Ma quando il treno esce da Dover, e si riscopre il mare, e poi si procede dentro alla campagna del Kent, come sono belle e dolci, d'autunno, le luci, e come morbide le forme! È un vero peccato che tu arrivi d'inverno: avrei tanto voluto che tu arrivassi – come me – un po' prima di sera, e facessi a questo modo la tua conoscenza dell'isola dove planteremo famiglia. Ma ci sarà tempo, per tutto, e dopo l'inverno verrà la primavera, che qui è bellissima e improvvisa, e, nel suo pieno, ricca di verde e di fiori. (3 ottobre 1948, c. 6a r-v)

Stasera venendo a casa dall'Università, verso le nove, mentre pioveva un'acqua sottile, come neve fina, mi sentivo allegro e invogliato ancora una volta a vivere; e come sempre in questi momenti pensavo a te, e ti collocavo, con me, nelle solite fantasie dove mi figuro la gioia fisica di vivere, e il piacere del mondo: in qualche cittadina tra i monti, la notte, mentre comincia a cadere la neve; non giovani né vecchi, ma forti; con dietro le spalle un lavoro sodo e davanti un mare di opere faticose e anche dolorose, ma non ingrate; con un senso profondo di calore e di onestà, e una calma nell'animo dove ogni cosa diventa tua, e non c'è spazio per la paura. (17 novembre 1948, c. 25d r)<sup>7</sup>

Abbiamo citato il nome di Ursula, una figura assolutamente centrale in questi primi tempi inglesi di Meneghello. Viene ricordata con grande stima e affetto nella *Materia di Reading*:

Sarebbe certo un gran piacere per me dire qualcosa sui miei colleghi, cominciando dalla nostra piccola banda dei primi anni... Avevo due ausiliari, entrambi "Guardiani" (*Wardens*) di *Halls* residenziali: Ursula Martindale della *Hall* di Sant'Andrea (donne), e Tom Creighton di quella di San Patrizio, l'una e l'altro laureati di Cambridge, entrambi dilettranti nell'insegnamento dell'Italiano, ed entrambi (ai miei occhi) quintessenzialmente e romanticamente inglesi. Lei era stata nella marina di Sua Maestà durante la guerra, ufficiale delle *Wrens*, e questo fondo marziale creava un contrasto con la squisita delicatezza della sua personalità.

[...]

Ecco, mi accade di pensare a questi due colleghi e amici che purtroppo non sono più con noi, come a una coppia di angeli musicanti [in italiano anche nel testo inglese], di qua e di là al mio fianco, in atto di suonare delle arie inglesi. (Meneghello 2006d [1997], 1289-1291)

<sup>7</sup> Dalle lettere di Licisco possiamo vedere come l'ammirazione di fondo per l'Inghilterra, nonostante le note negative che compaiono fin dai primi contatti inglesi (si vedano le prime pagine del *Dispatrio*, con ad es. l'esperienza di Hyde Park), si consolidi anche dopo l'arrivo di Katia: "Non mancano le difficoltà nello sforzo di Katia e mio per sistemarci nella nuova situazione. Ma nel complesso i risultati sono assai buoni. La casa non è chic come la tua, ma è comoda; la gente straordinariamente gentile e affettuosa" (2 gennaio 1949, ALM, b. 99, n. 1836); e sempre nella stessa lettera, poche righe prima si leggeva: "Vivere è certo più facile e più bello in questo paese dove la vita sociale è ricca e articolata, viaggiare un'istituzione, e le vacanze una cosa seria, perché anche il lavoro lo è".

E in effetti Ursula dev'essergli realmente apparsa come un angelo, molto terrestre certo, che gli risolveva giorno per giorno gli inghippi, le alterità del Paese degli Angeli. Innumerevoli o quasi i suoi interventi, massime in relazione alla ricerca della casa e alla sua organizzazione:

Per fortuna Ursula è arrivata, e mi ha portato un mucchio di roba, e ha provveduto a tutti i piccoli guai. È stata veramente in gamba. (10 novembre 1948, c. 23 r)

Ma non si tratta solo di un aiuto concreto e tutto sommato di superficie. Ursula assume i tratti del modello, paradigma di perfetta relazione sentimentale, ed è notevole che venga per ben due volte messa in parallelo alla figura di Donald Gordon, un assoluto punto di riferimento: "Gordon è stato indubbiamente l'influenza singola più significativa nella mia vita quassù [a Reading]" (Meneghello 2006d [1997], 1343). Leggiamo:

I miei rapporti con Ursula sono più che mai buoni; è stata davvero generosa e brava, e non ho mai avuto con lei il più piccolo momento di imbarazzo. Sono sicurissimo che anche con te sarà la stessa cosa e che sarete amiche. [...]. Dal punto di vista sentimentale credo sia questa la più perfetta relazione con una donna – a parte la propria moglie – che si possa desiderare. Cioè mi sento affezionato a lei in modo assolutamente disinteressato, e credo che anche per lei sia un po' lo stesso. Con Donald le cose sono state un tantino diverse: mi vuole bene, ed è pieno di premure e attenzioni; ma c'è sempre qualcosa di eccitato e nervoso nei suoi rapporti con me; sarà forse colpa mia, in parte, ma mi sento molto spesso imbarazzato dalla sua costante attenzione. (17 novembre 1948, c. 25c r-v)

Donald è sempre molto gentile e mi aiuta e protegge come una bambinaia. Qualche volta ce n'è bisogno, qualche volta no. Ma senza la sua presenza tutto sarebbe stato più difficile. Ursula è veramente perfetta. La vedo spesso, ed è lei che cerca per noi una casa. Anche altre persone lo fanno, ma lei in modo scientifico, e finirà per trovarcela. I miei rapporti con lei sono molto chiari e molto belli. E anche a te lei vuol bene. Dice che non ti scrive per non imbarazzarti, ma che desidera molto che tu venga. È una persona senza nessuna torbidezza, e si vede attraverso la sua anima semplice e buona come attraverso un vetro. Spero che tu le vorrai bene davvero. (16 ottobre 1948, c. 14a r-v)

Abbiamo detto che c'è anche una lettera a Katia di Ursula Martindale: è datata 15 novembre 1948, e conferma tutto l'affetto per Gigi e per Katia. Scritta in un italiano colloquiale, sostanzialmente corretto, con qualche intemperanza ortografica, ma con una certa disinvoltura dialogica, con una leggerezza di toni e concretezza di temi:

C'è roba da cacciar fuori, specialmente quadri [sic] (per quanto siano inoffensivi). (c. 46a r)

L'elemento più interessante è forse la precarietà della vita di Gigi senza Katia, nonostante le sue ripetute assicurazioni alla moglie di essere diventato

bravo massaiò (e cuoco provetto: “Ho imparato a cucinare, come ti ho scritto, e ti mostrerò meraviglie”, 30 novembre 1948, c. 32a<sup>8</sup>):

Spero che [l'appartamento] ti piacerà; mi pare che quando si comincia a vivere lì veramente (perché Gigi ci si accampa soltanto) lo troverai abbastanza comodo e piacevole. [...] E dopo, la più grande mancanza è di tegami. Ne abbiamo comprato tre, inclusa una padella per friggere, per Gigi durante questo mese – ma mi pare che non ne farà gran uso! [...] Proprio in questo momento m'ha telefonato lui. Pare che ha dormito oggi fino all'una e mezza!! Vedi, bisogna venire presto. (c. 46a-b *passim*)

Si innesterebbe qui il tema di altre figure femminili che ruotano attorno a Gigi, e che emergono qua e là nelle lettere a Katia<sup>9</sup>. Viene in mente la chiusa di *Bau-sète!*, con l'autoironico compiacimento per il fascino italo:

In Italia non mi si notava, ce n'erano tanti come me: ma quando a suo tempo passai le Alpi la gente che aveva occhi osservava e diceva: “Come sono belli gli Italiani”. (Meneghello 1997 [1988], 560)

Riporto solo un paio di frammenti, il primo da una lettera del 16 ottobre, che abbiamo già citato nella sequenza immediatamente precedente; Meneghello parla di Ursula, sottolinea che non c'è nessuna ambiguità nella loro relazione affettiva (“I miei rapporti con lei sono molto chiari e molto belli”), e prosegue:

Anche con Mary Salu le cose si sono messe in modo molto simpatico: mi ha già invitato due volte a casa sua; una volta a cena, e mi ha fatto una cenetta ottima.

<sup>8</sup> Ma qualche giorno prima, pur nei toni del *divertissement*, confessava: “Mia cara, ti scrivo mentre sto aspettando che la minestra si cucini. Ne faccio di tutti i colori in questa cucina; tutto trabocca, bolle fuori tempo, s'indurisce, si liquefa, si rapprende, si frigge, si lessa indipendentemente dalla mia volontà, anzi spesso in netto contrasto con questa. Che bellezza! Tutto bene.” (17 novembre 1948, c. 26 r)

<sup>9</sup> Sui contatti con l'universo femminile d'oltremarina si può ricordare l'intraprendente cameriera delle prime pagine del *Dispatrio*, un ritratto rapido da “commedia all'italiana”: “Alla sera mi viene in camera la edoardiana, piccante, una specie di lattaia di una volta, sui diciotto diciannove. Domanda se è vero che sono dottore. Verissimo. Vedo che le piacerebbe essere visitata. Le spiego che dovrei visitarle la filosofia. Non visito, non me la sento” (Meneghello 1993, 31); tutt'altra atmosfera e intensità in una lettera a Licisco Magagnato dove veniamo a conoscere la figlia del rev. Griffith (cfr. ivi, 21-23), che diviene quasi un “doppio” di Katia: “La scena è tenuta dalla figlia del rev. Griffith, autore d'un libro su Mazzini, già in rapporti coi Rosselli, la quale è diventata mia amica, ed è una dolce, lucida, fiera e patetica Gallese. Figlia d'un prete protestante si dichiara di religione ebraica. È sionista. Odia il suo paese perché non sono stati e non sono abbastanza antifascisti. È stata nella RAF durante la guerra. Ha sulla bocca gli stessi nomi che abbiamo noi. Conosce quattro parole d'italiano, Giustizia e Libertà, e Abbasso Mussolini. Mi ha aiutato, pazientemente accompagnato dietro a quella vena di romantico che cerco di celare a certi amici come te e Lelio, in pomeriggi laboriosi, in cui ho potuto credere, da un tavolo d'una tea room a una poltrona di una lounge, che tutto il mondo è paese, se mi pareva di trovarmi con la Kato nei caffè italiani, una Kato diversa, con cui non faccio all'amore.” (3 ottobre 1947, ALM, b. 99, n. 1827)

Le ho parlato di te, mostrato qualche fotografia (quella di Asiago p.e.); è altrettanto gentile che l'anno scorso, ma molto più aperta, allegra e fiorente. È un piacere stare con lei, e sono lieto che nessuno dei nostri cupi pensieri si sia avverato. Può darsi che sentisse un pericolo (di essere seccata o turbata) e che respiri ora che si vede salva; chi non s'è salvata sei tu! La mia perfetta, intoccabile fedeltà continua. Non ho mai guardato una donna; intendo che quando mi passano o arrivano vicino certi seni, certe gambe, mi volto dall'altra parte, proprio come quando, da piccolo, dovevo fare la comunione e non si poteva far peccato neanche con gli occhi! Guarda un po' che scherzi fa la vita. (16 ottobre 1948, c. 14a v)

Mary Salu era una "giovane docente del Dipartimento di Inglese" (così viene ricordata nella *Materia di Reading*, Meneghelo 2006d [1997], 1303). Tutto risolto, o quasi, anche "con la padrona di casa":

Il fatto che io sia sposato non fa grande impressione alla gente, eccetto gli amici e conoscenti. Qui gli uomini non portano fede matrimoniale, ma io la porto lo stesso, va bene? Ho parlato con la padrona di casa, del mio matrimonio, un po' a lungo. Dice che ha ricevuto un bel colpo quando ha saputo; ma credo che ormai le sia passato, perché scherza e domanda, e dice anche che non è ben sicura che io mi sono proprio sposato, e che vuol parlare con qualcuno che abbia visto. Quando tu verrai dice che vuol riceverti e offrirti una tazza di tè, ecc. Intanto è certo che non si può stare in questa casa, e quindi ne troveremo un'altra. (28 settembre 1948, c. 4 r)

Nelle lettere di Katia, di cui almeno finora non ci sono tracce, comparivano più che probabilmente ansia e gelosia, stando almeno alle lettere di risposta di Gigi, e alle ripetute dichiarazioni di assoluta fedeltà. Non ha alcun senso insistere su tale tema, ma riporto un passaggio che mi pare significativo per la durezza del tono (più unica che rara) e per la rappresentazione di sé che offre Meneghelo:

Capisco bene le tue condizioni quando hai scritto quella prima lettera, e mi rendo ben conto che eri stanca, preoccupata e avvilita. Però devo dirti che non sono disposto ad accettare quel tono, né con buone ragioni né senza, e che sarebbe meglio che tu non lo prendessi una seconda volta, come non l'ho mai preso io verso di te. Ti voglio bene, ed ho anche un carattere piuttosto debole; ma il prendermi per le brusche è molto pericoloso, e può portare a conseguenze incredibili a chi non ne tenga conto, compresa mia moglie. Per quanto riguarda la fedeltà vedo bene che non ti rendi conto quanto seriamente io prenda questo lato della nostra vita in comune. Ti ripeto qui che non saprei permettermi neanche la più piccola, platonica e scema infedeltà della terra e del cielo; e questo non lo dirò più, perché se non lo capisci da te non vale la pena di metterlo in parole. (12 novembre 1948, c. 24a r)

Chiudiamo con qualche nota alle lettere della malattia. Katia è una sopravvissuta di Auschwitz e di Belsen, l'indicibile orrore affiora solo un paio di volte nelle lettere del 1948, così prossime alle tragedie della guerra e della shoah. Notevole la chiusa di una lettera del 27 novembre 1948:



Cara sono tanto ansioso di averti qui, e cominciare sul serio una nuova vita con te. Sono sicuro che tu porterai nella mia vita quell'ordine che ho tanto cercato e non trovato mai. Ti insegnerò a scrivere, a leggere, a parlare; e anche tu mi insegnerai; e organizzeremo un mucchio di cose, viaggeremo, lavoreremo, ci vorremo bene. Vieni, cara, senza nessuna paura. Questo mondo ti riceverà tanto amichevolmente, ed io non voglio altro che dedicare a te la mia vita. Ti aspetto con il cuore tranquillo, e vorrei che tu ti sentissi sicura. È l'ultimo viaggio che fai da sola, e vieni nella tua famiglia. Era per questo che sei sopravvissuta nella guerra, ed io dedicherò tutte le mie forze a farti sentire che valeva la pena. (c. 30b v)

Quest'atteggiamento protettivo di Meneghello lo ritroviamo quando nel "1954 è diagnosticato alla moglie un ritorno virulento della tubercolosi" (Caputo 2006, CXXXI); la diagnosi è raccontata nel secondo volume delle *Carte* e avviene al termine di una serie di impieghi di Katia come sarta, per racimolare un po' di soldi destinati allo studio di Meneghello, "per sovvenzionare quei viaggi al Museo", Meneghello 2000b, 282:

[...]; in seguito passò a una fabbrica di vestiti in Lorna Street, dove lavorò un po' di mesi, alla fine dei quali essendo pallida la accompagnai da un dottore, e lì dovemmo tornare più volte, finché venne la volta buona e il dottore mi disse in tono quasi pettegolo "Your wife has tuberculosis", dopo di che lei dovette andarsene in un sanatorio e ci stette per un anno. (*Ibidem*)

Il periodo del ricovero è brevemente ricordato in un bel frammento delle *Carte*:

Per un anno andai ogni giorno a trovarla, prima nel piccolo padiglione dell'ospedale del Parco, poi nel magico paese dei malati a Peppard, dove c'erano capanne tra gli alberi, divise in stanzette. Austerità, lindura, povertà... un luogo vicino al mondo dei sogni. K. piangeva, per me e sobriamente anche per se... non si faceva veder piangere, s'intende, ma io lo sapevo. Facevo piccoli atti di coraggio che non servivano a niente. Telegrafai il primo giorno "Guarire!", le comprai un piatto per la frutta che mi pareva bellissimo, e una bella vestaglia, ma non serviva a niente. (Meneghello 2001, 110-111)<sup>10</sup>

Nel carteggio troviamo anche questo telegramma, che in effetti è legato al giorno del compleanno di Katia, il 28 agosto (era nata nel 1919):

COMPLIMENTI AUGURI BACI PENSARE A GUARIRE (28 agosto 1954, c. 42a)

In generale in questa seconda serie di lettere domina la preoccupazione per le condizioni di salute di Katia, e anche per le sue ansie e malumori. Il che porta a un prevalere di toni e atteggiamenti rassicuranti, che insistono spesso sul rapporto tra guarigione e atteggiamento psicologico positivo:

<sup>10</sup> Il precipitare della malattia sembra improvviso e prefigura un lungo periodo di dolore e difficoltà, come testimonia una lettera a Licisco del 25 marzo 1954: "Katia è ammalata e lo sarà per molto tempo. Abbiamo davanti un periodo duro, apertosi senza preavviso appena un paio di settimane fa" (ALM, b. 99, n. 3160).

Non sono né scoraggiato né impaurito. Mi hanno assicurato che guarirai e voglio che tu senta che vale la pena di guarire in fretta. (24 marzo 1954, c. 33b v)

Ed è commovente a mio avviso un dettaglio formale, che accomuna queste lettere e le distingue dal gruppo precedente: la calligrafia. Gigi scrive a Katia cercando un'estrema chiarezza, una vera e propria "bella grafia": lo sottolinea lui stesso nella prima lettera: "Guarda tuo marito come riesce a scrivere quando vuole" (24 marzo 1954, c. 33b r). Esercizi di calligrafia, quasi a facilitare in modo estremo la lettura e a creare un effetto di pulizia, di ordine, di ingenua bellezza, contro il disordine opaco del male. In effetti, tutto nasceva da un invito alla bella scrittura rivolto proprio a Katia:

Spedirò la lettera tua per Ursula insieme con questa. È scritta proprio bene, salvo alcuni piccoli errori di ortografia che ho corretto. La scrittura è decente, ma potresti approfittare di questa occasione per imparare a scrivere più disinvolatamente. Guarda tuo marito come riesce a scrivere quando vuole. (*Ibidem*)

Un piccolo appunto alla grafia di Katia, che fa venire in mente per contrasto la tragicomica insistenza e pignoleria con cui Gigi l'aveva ripetutamente rimproverata di scrivere male l'indirizzo. Riporto qualche frammento della *querelle*:

Ma, per carità, scrivi bene questo numero 341 oppure 341 [inserisce due diverse grafie del numero 4], perché sono andati a cercarmi per mezza città. La prima gamba del tuo 4 è troppo piccola e pare un 7 (che qui si scrive 7 [inserisce una diversa grafia del numero 7]) (13 ottobre 1948, c. 13 v)

Fatti correggere da Olga gl'indirizzi, se non sei capace di correggere questo 4, pasticciona. A volte sembrano persino un 9! (13 ottobre 1948, c. 13 r)

Le lettere arrivano ora con i numeri giusti. Se mi permetti però ti suggerirei un altro miglioramento: 341 invece di 341 [inserisce due differenti grafie del numero 4]. Capito? Prima gamba lunga, poi due piccole incrociate. Così 4 4 4 4 4. (16 ottobre 1948, c. 14a r)

Un altro punto di distinzione rispetto alle lettere del 1948, pur sempre riconducibile all'*ethos* comune degli innamorati, può essere visto nella *vis* onomastica che chiama l'amata "con tutti i suoi nomi". Dove là prevalevano formule più generiche (*Mia cara* o semplicemente *Cara*, o *cara Kato*, ma si trova anche l'ungherese *tyuk*, ossia *gallina*<sup>11</sup>), nelle lettere della malattia si assiste

<sup>11</sup> Si assiste in effetti a qualche timido tentativo di inserire qualche parola in ungherese: il più interessante compare in un riquadro in altro a sinistra di una lettera del 25 ottobre 1948, c. 18a v: "Non piangere: Ma già sappiamo, che a magyar sírva vigad!". Ossia "l'ungherese si rallegra piangendo", una sorta di motto che esprime il carattere del popolo magiaro. Tentativi che sembrano non aver avuto seguito: "Il fatto di non aver imparato il friulano, né la lingua originaria di mia moglie, che è l'ungherese, mi riempie di disappunto e di compunzione, e un po' anche di stupore. Com'è possibile che non abbia imparato a usare la prima lingua di queste due persone

a un proliferare di nomi 'spiritosi', nell'intento di alleggerire fin dall'inizio il tono del dialogo: a un diffuso e prevedibile *moretta* (già presente nelle lettere del 1948), si alternano *Pisciotta, Puci, Pallino, Mrs Pinco*.

Anche nelle notizie più banali Meneghello cerca un tocco di comicità: "Le ho dato anche il tuo cardigan marron deturpato dalla nostra buona Mrs P. Margaret si farà dare un parere da un esperto. Io direi di tingerlo (il maglione, ed eventualmente anche l'esperto) di nero o di blu scuro" (24 marzo 1954, c. 33b r); un po' tutta la sua vita da casalingo assume toni scherzosi (sono passati tre giorni dal ricovero di Katia), e il fine dichiarato è di divertire, in vista di una guarigione che sia la più completa e rapida possibile:

Tutto questo te lo scrivo sperando di farti ridere. La verità è che – malgrado gli inconvenienti del cambiamento così radicale – tutto mi sembra nel complesso più facile di quel che temevo. E soprattutto non ho assolutamente tempo per lasciarmi prendere dalla malinconia. Dobbiamo fare tutto quanto è in nostro potere, tu lì e io qui, per abbreviare il più possibile questo brutto periodo. Non possiamo permetterci il lusso di immalinconirci. (24 marzo 1954, c. 33a v)

E sempre in questa prima lunga lettera la malattia di Katia diviene l'occasione per una *svolta* positiva nella loro vita: "Questa tua malattia segnerà una svolta nella nostra vita. Ci riorganizzeremo su basi diverse, e avremo una vita migliore" (ivi, c. 33b v).

Nelle formule di commiato, o anche di apertura, compaiono anche delle espressioni che rivelano una netta matrice dialettale, modi di dire popolari, formule depositate nella memoria più profonda per scongiurare lo scacco di fronte a una realtà sempre dura:

Arrivederci, e cerca di star su col tempo. (9 settembre 1954, c. 43a v)

Carissima Kato. Sempre su col tempo, e mai paura! (13 settembre 1954, c. 44a r)

Ricorre in effetti la preoccupazione e una certa tensione per le fragilità, più che giustificate ovviamente, di Katia:

Cara Kato, hai tanto bisogno di star tranquilla, e hai tante cose serie a cui pensare, che io non riesco a capire come trovi il modo di crearti dei crucci e dei dispiaceri interamente immaginari. La cosa più importante è che tu guarisca, ma è anche importante che tu la smetta di tormentarti e di rovinarti la vita (e rovinarla anche a me) per degli sciocchi e insussistenti motivi. (20 aprile 1954, c. 36a r)

così influenti per me? [...] Ma insomma questa faccenda di non saper parlare la lingua materna di queste due donne, pur essendo io incline (altro difettuccio) a considerarmi bravo nelle lingue, mostra sicuramente che non sono poi così bravo." (Meneghello 2006c [1986], 1193)

Un altro frammento è più sereno e fiducioso:

Carissima Kato, l'incoraggiamento che mi hai dato questa sera mi ha fatto molto bene e te ne sono grato. Non so se e come riusciremo a metterci a posto nella vita, ma credo che se c'è una possibilità essa dipende proprio dalla tua capacità di tirarmi su di morale. Speriamo che in futuro invece di impiegare le nostre scarse energie a danneggiarci a vicenda, riusciamo a imparare a farci un po' di coraggio uno con l'altra. (16 luglio 1954, c. 39a r)

E pensando alla piccola 'mania' di Meneghello per le penne e i pennini, è gustosissima la chiusa di quest'ultima lettera:

Non ti scrivo più perché sono stanco, e questa penna è infame. (*Ibidem*)

Il primo periodo di cura si conclude verso la metà di settembre. Dalle ultime lettere si sente la gioia di ritrovarsi, ma anche la provvisorietà di questo rientro a casa:

Intanto però pensiamo che sabato finalmente verrai a casa tua. Cerchiamo almeno di goderci questa semplice soddisfazione. [...] Cerca di stare un po' allegra. (13 settembre 1954, c. 44a v *passim*)

C'è sempre l'incognita di un'operazione, che appare solo rinviata:

Cara Kato: mi pare di aver raggiunto una decisione, ed è questa: che se si riesce a convincere il dottore, sarebbe meglio non fare l'operazione, almeno per il momento. Dico convincere il dottore nel senso di convincerlo a non insistere, e di ottenere il permesso che tu possa uscire subito dall'ospedale, cioè appena avrò pronta la casa. Dopotutto anche se avrai solo poche ore in piedi una volta che la casa c'è e che cominciamo a pagarla, puoi fare anche a casa tua una buona cura, e almeno avrai qualche distrazione. (27 luglio 1954, c. 40a r)

Spero di averti convinta che tu lasci l'ospedale al più presto possibile e venga a casa a passare questi due o tre mesi di attesa, sia per tirarti su psicologicamente sia per goderti un po' – sia pure dal letto! – la nuova casa, sia infine per alleviare anche a me la solitudine e il sacrificio che le nostre disgrazie mi hanno imposto. [...] L'importante è che tu ti faccia un po' di animo e cerchi di far di tutto per non farti ritornare il male. Vedrai che se ti mantieni bene non ci vorrà neanche l'operazione. (25 agosto 1954, c. 41a r-v *passim*)<sup>12</sup>

Chiudo citando un ampio passaggio dove Meneghello racconta di una serata presso amici: il tono è divertito e ci offre un'idea dell'alterità tragicomica del mondo inglese. Protagonista la gloriosa BBC, ancora immersa nella filosofia di John Reigh, il suo "santo patrono", una filosofia centrata sulla triade *to inform, to educate, to entertain*:

<sup>12</sup> Di tale operazione ne abbiamo notizia qualche mese dopo, in una lettera a Licisco: "Katia ha subito una seria operazione e si va ristabilendo molto bene. Dovrà fare ancora un mese o due di ospedale, ma quando tornerà a casa c'è ogni probabilità che le nostre grane siano finite" (21 dicembre 1954, ALM, b. 99, n. 2992).

Gentilissima Mrs Pinco, voglio raccontarti qualche altro particolare della magnifica serata che ho passata ieri sera dai Dickinson. [...]

Sono andato giù dai D. alle nove e mezza e, credilo o no, son dovuto restarci fin dopo la mezzanotte. Mezzoretta prima, la signora, sfinita dalle chiacchiere del marito, (e secondo me donna veramente simpatica, una popolana di animo schiettamente buono) era andata a dormire. Io resistevo ormai a fatica. Non sapevo più cosa dire, e mi limitavo a contare le contraddizioni del mio interlocutore, mettendoci una paroletta qui e una là, mentre mi girava la testa e mi sentivo in un'atmosfera allucinata.

Ma cominciamo dal principio. Li avevo naturalmente trovati al buio, la signora (che ha male alle gambe) sdraiata sul sofà e lui in poltrona. Continuando a sbirciare l'apparecchio lui si alzò e tirò innanzi per me uno strano sedile di metallo e di gomma che appresi più tardi essere un sedile di aeroplano, uno di quelli su cui siedono i piloti. Alla fine della serata, quando la signora se ne era già andata, il mio ospite mi spiegò che quel sedile, come pure un altro uguale ripiegato in un angolo della stanza, fu recuperato (non so se da lui personalmente) tra i rottami di un apparecchio precipitato. "Vede qui – mi disse – queste macchie sullo schienale? Sono macchie di sangue. In questo sedile non si vedono molto bene, ma su quell'altro là in fondo risaltano di più. Ho detto a mia moglie che sarà bene ricoprirle. Intanto però noi non lo diciamo a tutti i nostri ospiti. Così i più non sanno su che cosa si siedono. Ma questi sedili sono veramente magnifici..." (Qui una lunga descrizione delle comodità e dei vantaggi di questi sedili)

Fra te e me, devo però dirti che questo magnifico sedile ha causato dei seri imbarazzi tecnici durante tutta la serata. Una volta piegandomi troppo indietro l'ho fatto ribaltare e sono caduto addosso ai canarini che temevo di aver fatto morire di spavento. Un'altra volta essendomi alzato in piedi e volendo poi appoggiarmi col peso del corpo sulla parte anteriore del sedile, ne ho provocato il ribaltamento in avanti, e mi sono trovato incastrato tra il sofà occupato dalla signora e le gambe del bravo D. nella posizione che a Malo chiamano "a gatomagnao". Tralascio gli altri inconvenienti minori.

Seduto dunque su questo magnifico sedile dovetti sorbirmi in silenzio i due più spaventosi programmi televisivi che abbia visto finora. Il primo era un numero comico che seguimmo nel più glaciale silenzio. Era così idiota che credevo i miei ospiti fossero disposti ad accettare una moderata parola di dubbio, se non proprio di critica. Così alla fine mi permisi di commentare: "We-e-e-ell.. We-e-e-ell..." Non l'avessi mai fatto. I poverini non erano offesi, ma certo profondamente addolorati. Io pensavo che forse tu ed io avevamo torto di trattare i programmi della televisione come se fossero proprietà privata dei D. Invece non avevamo torto. Per loro, se non li trovi eccellenti, o almeno molto pregiati, è come se un ospite tuo ti criticasse il pranzo che gli hai cucinato.

Il secondo programma era didattico. Voleva insegnare che gli operai non devono lamentarsi del lavoro, o qualcosa di simile. Era fatto in forma di un processo al diavolo (ma non credo che i nostri amici se ne rendessero conto) ed era la cosa più bambinesca, sconclusionata e cretina che tu possa immaginare. Alla fine mi guardai bene dal produrre rumori che soli avrebbero potuto esprimere il mio punto di vista. Dissi solo che non sapevo che alla televisione ci fossero anche questi programmi "istruttivi". E D. fierissimo mi disse che anzi la maggior parte dei programmi sono proprio così. Ti dico che mi ricordava certi numeri di propaganda che credevo si facessero solo nei paesi comunisti, con la differenza che almeno là c'è una certa ingenuità, una certa franchezza.

[...]

Siccome oggi non hai avuto il Times, forse non saprai che Lord Montagu ha preso un anno di prigione. L'hanno condannato per gross indecency, ma assolto dall'accusa di committing a serious offence. Tu capisci questo comico linguaggio, vero? (25 marzo 1954, c. 34a-b *passim*)

Gigi di Malo ha da tempo preso le misure di questa terra sacra che è l'Inghilterra e dei suoi abitanti, ne osserva 'usi e costumi' con una libertà di spirito che gli permette – e sarà una sua cifra umana e stilistica – un felice equilibrio di affetto e ironia.

#### Riferimenti Bibliografici

- Caputo Francesca (2006), “Cronologia”, in Luigi Meneghello 2006a, LXXXVIII-CLXVIII.
- (2016), “‘Frammenti da spiagge lontane’. L'archivio diasporico di Luigi Meneghello”, presentato alla Giornata di Studi *Education and Re-education. Luigi Meneghello's schooling in Fascist Italy* (Reading, 6 maggio).
- (2017), “‘Un dispatrio senza filtro’. Luigi Meneghello e le lettere dei primi anni inglesi (1947-1949)”, presentato alla Giornata di Studi *La lingua dell'esperienza. Attualità dell'opera di Luigi Meneghello* (Padova, 18-19 maggio).
- Mazzacurati Carlo, Paolini Marco (2006), *Ritratti. Luigi Meneghello. Dialoghi*, introduzione di Gianfranco Bettin, in Id., *Il viaggio nella memoria di uno degli autori più significativi del Novecento italiano*, Roma, Fandango Libri.
- Meneghello Luigi (1997 [1988]), *Bau-sète!*, in Id., *Opere*, a cura di Francesca Caputo, vol. II, Milano, Rizzoli, 383-562.
- (1993), *Il dispatrio*, Milano, Rizzoli.
- (2000a [1999]), *Le Carte. Materiali manoscritti inediti 1963-1989 trascritti e ripuliti nei tardi anni Novanta*, vol. I, *Anni Sessanta*, Milano, Rizzoli.
- (2000b) *Le Carte. Materiali manoscritti inediti 1963-1989 trascritti e ripuliti nei tardi anni Novanta*, vol. II, *Anni Settanta*, Milano, Rizzoli.
- (2001), *Le Carte. Materiali manoscritti inediti 1963-1989 trascritti e ripuliti nei tardi anni Novanta*, vol. III, *Anni Ottanta*, Milano, Rizzoli.
- (2006a), *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Mondadori.
- (2006b [1963]), *Libera nos a malo*, in Luigi Meneghello 2006a, 3-335.
- (2006c [1986]), *L'acqua di Malo*, in Luigi Meneghello 2006a, 1149-1207.
- (2006d [1997]), *La materia di Reading e altri reperti*, in Luigi Meneghello 2006a, 1261-1580.
- (2012), *L'apprendistato. Nuove carte 2004-2007*, prefazione di Riccardo Chiaberge, Milano, Rizzoli.
- Ruffini Giovanni (1855), *Doctor Antonio. A tale*, Edinburgh, T. Constable & Co. Trad. it. di Bartolomeo Aquarone (1972 [1875]), *Il dottor Antonio*, a cura di Ugo Varnai, Firenze, Vallecchi, 1972.
- Varnai Ugo, pseud. di Luigi Meneghello (1972), “Introduzione”, in Giovanni Ruffini 1972, 5-19.

#### Sitografia

- <[http://www.biblioteca bertoliana.it/file/2556-Inventario\\_delle\\_Carte\\_Luigi\\_Meneghello.pdf](http://www.biblioteca bertoliana.it/file/2556-Inventario_delle_Carte_Luigi_Meneghello.pdf)> (11/2017).
- <<http://archiviomagnato.comune.verona.it/lettere.php>> (11/2017).

# L'Aldilà boreale

*Elisa Zanchetta*

Università di Padova (<[elisa.zanchetta@alice.it](mailto:elisa.zanchetta@alice.it)>)

## *Abstract*

The study of the North Germanic and Finnish conceptions of the Other World from a comparative-contrastive point of view highlights several differences, but at the same time allows us to suggest explanations about complicated Germanic concepts, such as that of the soul. According to the Finns, the soul could be a living or shattered soul, while it seems the Germans knew only the former. Thanks to the Finnish concept of *háltia*, we may assume that the Germanic *hamingja* and *fylgja* should be regarded as guardian spirits of the individual and of the kin that are both present during lifetime. The Germans had many Other Worlds, each one for a specific kind of death, while the Finns knew only one. Paradise is hardly described in Finnish sources, although the northland *Pohjola* has similarities with both the Germanic *Valhöll* and *Náströnd*.

Keywords: *Finns, Germans, other world, soul, spirits*

## *1. Premessa e fonti*

Il presente saggio si prefigge di illustrare i risultati dello studio comparato tra la visione dell'Aldilà di Germani settentrionali e Finni, partendo dalle loro fonti letterarie. L'obiettivo è di contribuire alla ricostruzione della *koiné* culturale dell'Europa settentrionale prima dell'introduzione del cristianesimo. Per la descrizione delle dimore germaniche dei trapassati utilizzerò prevalentemente l'*Edda in prosa*<sup>1</sup> e l'*Edda poetica*<sup>2</sup>. Per le dimore dei defunti nella tradizione finnica mi servirò delle informazioni contenute nella versione definitiva del poema epico finlandese *Kalevala* (1849). Fondamentali per la

<sup>1</sup> L'*Edda in prosa* è un manuale di poetica rivolto agli scaldi, redatto dal politico e dotto islandese Snorri Sturluson nella prima metà del XIII secolo.

<sup>2</sup> L'*Edda poetica* è invece una raccolta di carmi risalenti ad epoche diverse, riuniti in un unico manoscritto copiato intorno al 1270, che il vescovo islandese Brynjólfur Sveinsson attribuì al dotto islandese Sæmundr Sigfusson.

presente trattazione saranno i seguenti “canti” (*runot*) di contenuto sciamanico: a) XVI *runo* in cui viene descritta la discesa di Väinämöinen nella terra dei morti finnica *Manala* (o *Tuonela*); b) XIII e XIV *runot* relativi alle tre prove a cui Lemminkäinen viene sottoposto dalla signora di *Pohjola* per ottenerne in sposa la figlia e l’uccisione del giovane; c) XV *runo* in cui la madre di Lemminkäinen si reca dapprima a *Pohjola* e poi a *Manala* per ricomporre il corpo del figlio; d) XXVI *runo* che presenta le festività del “regno del sole, regno della luce” (*Päivölä*).

## 2. Il destino delle anime dei defunti

Secondo la concezione germanica, la vita dopo la morte poteva consistere in: a) un’esistenza d’ombra all’interno del “tumulo” (*haug*), che avrebbe permesso al defunto di rimanere nei pressi della Sippe e di continuare ad operare per la sua prosperità; oppure b) in un viaggio alle dimore celesti dove il trapassato sarebbe rimasto fino alla fine del ciclo cosmico. La prima concezione ebbe grande diffusione in Islanda dove i defunti venivano indicati con l’appellativo di “abitanti del tumulo” (*haugbiuar*), sebbene quest’ultimo non coincidesse con la dimora delle anime (von Unwerth 1977, 17, 19-20). Nel secondo caso si tratta invece di una concezione aristocratico-guerriera secondo cui il caduto in battaglia, totalmente svincolato dalla propria stirpe ma votato a Óðinn, non agiva in favore dei propri congiunti. Le “anime” di guerrieri caduti in battaglia, morti di morte violenta, giustiziati e, con l’introduzione del cristianesimo, anche bambini non battezzati costituirebbero le “anime” imperfette che si intrattenevano nell’atmosfera o sulla terra, manifestandosi nel periodo di *Jól* come fiamme, fumo, nebbia, uccelli, serpenti e altri animali connessi alla fertilità (Meli 2000, 89-90, 95). Similmente, come evidenzia Castrén, anche nella tradizione finnica comparivano piccoli elfi, geni volanti simili a fiocchi di neve, strisce di fuoco o piccole bamboline (*keijut*). Essi apparivano ad alcune persone che prendevano parte alle esequie, oppure si trovavano presso il letto del morente e la loro presenza era percepita a causa dell’odore di cadavere che emanavano; essi potevano inoltre divenire strumento di tortura: era sufficiente mettere le ossa o le ceneri del defunto nella camera del nemico da punire (Castrén; 1853, 124). Presso Germani e Finni la morte non costituiva perciò un passaggio repentino, bensì graduale, e i defunti potevano ritornare nella fase di mezzo (Caprini 1993, 50), *Jól* appunto, in concomitanza del quale avveniva un’apertura tra mondo dei vivi e dei morti. Il termine *Jól*, successivamente applicato al Natale (*jul* in svedese, norvegese e danese, ma anche in finlandese *joulu*), rappresentava un’importante festività pagana della durata di tredici giorni che poteva arrivare fino ai primi di gennaio (il tredicesimo coincideva con l’epifania cristiana) (Mura 2014, 87-88). Questo periodo, in cui le ore di luce diurna erano minime, segnava un punto di svolta nel ciclo annuale perché con l’allungarsi delle giornate dopo il solstizio invernale,



il cammino celeste delle anime verso le dimore divine diveniva più agevole. La concezione della schiera dei defunti si colloca quindi agli antipodi dell'escatologia del tumulo, in quanto presuppone che il defunto si stacchi definitivamente da questo mondo con l'ampliarsi dell'arco solare (Meli 2000, 96-98).

Fin dall'antichità, l'inverno è sempre stato connesso al culto dei defunti; basti pensare che in sanscrito veniva detto "via dei padri" (*pitrāyanam*), e quindi indicava il tempo della venerazione degli antenati. Anche in finlandese moderno il mese di novembre si chiama *marraskuu*, che letteralmente significa "mese dei morti" (Corradi 1983, 67). I Germani settentrionali credevano che i defunti visitassero le abitazioni dei parenti durante la festività di *Jól* per ricevere la dovuta venerazione e festeggiare assieme a loro: per questo motivo veniva loro preparata una stanza, apparecchiata una tavola e fatti sacrifici in loro onore (de Vries 1970, 196, 449). Una simile usanza era nota anche in Finlandia con il nome di *Kekri*: questi festeggiamenti avevano luogo al termine dell'estate (secondo taluni coinciderebbe con il giorno di S. Michele il 29 settembre), oppure a fine anno, con la cosiddetta "estate dei morti" (*vainajien kesä*) (Pentikäinen 1999, 202), e in questa occasione venivano preparati lauti banchetti a cui gli antenati defunti erano invitati. Era questo infatti il periodo in cui si attendeva il loro ritorno, perciò venivano lasciati cibi nei boschi, fuori casa e nelle *saunat*. Inoltre, gruppi di giovani mascherati, che rappresentavano i defunti, andavano di casa in casa per chiedere di essere ammessi al banchetto (Agricola 2014, 81-82). Anche in Norvegia, fino in epoca medievale, si assisteva al passaggio di cortei mascherati composti da ragazzi e uomini che indossavano pelli di animali, corna e code per rappresentare animali come cavalli, cani e cervi. Questi gruppi di individui mascherati, chiamati *julbuk* o *julgeil*, possono essere interpretati a) come demoni della fertilità che lottavano contro i rappresentanti del vecchio anno al fine di favorire la fertilità del mondo animale e vegetale per l'anno a venire; oppure b) come spiriti dei defunti che passavano per l'atmosfera in un corteo rumoroso, rievocando le immagini della *wilde Jagd* e del *wütendes Heer* (de Vries 1970, 448-451).

Il guerriero asociale e pericoloso in vita trovava il proprio corrispettivo nel *draugr* dopo la morte (Meli 2000, 95). Il norreno *draugr* indicava quei morti che erravano sulla terra individualmente come fantasmi o *revenants*, oppure in cortei. I *draugar* norreni tormentavano i vivi con il proprio corpo (Barillari 1998, 15-16, 31) che diventava molto pesante e assumeva l'aspetto di una salma in putrefazione. La loro "anima" era infatti dipartita in occasione della prima morte apparente (de Vries 1970, 232). Questa fisicità caratterizzava anche i guerrieri accolti nella *Valhöll* che avrebbero mangiato, bevuto e combattuto fino al termine del ciclo cosmico: dalle fonti germaniche nulla si può dedurre sul loro destino in seguito ai *Ragnarök*. Ma i *draugar* non erano solo corpo, necessitavano di una qualche forza vitale che permettesse loro di portare a termine la loro azione nefasta. Essi tormentavano gli uomini in

diversi modi, per esempio privandoli del sonno, facendoli impazzire (*Grettis Saga*, 35; “Saga di Grettir” in Scovazzi 1973), scatenando epidemie o perfino provocandone la morte (*Eyrbyggja saga*, XXXIV; “Saga degli uomini di Eyr” in Scovazzi 1973), causata anche dal semplice contatto (*Eiriks saga rauda*, VI; “Saga di Eirik il Rosso” in Scovazzi 1973; *Eyrbyggja saga*, LIII). Pure gli animali impiegati per il trasporto del cadavere impazzivano (*Eyrbyggja saga*, XXXIV): i buoi che trainavano la slitta con il corpo di Torolf “gambastorta” verso il luogo in cui sarebbe stato inumato, si infuriarono, si liberarono dal giogo e si diressero verso il mare dove saltarono in aria (*Eyrbyggja saga*, XXXIV [*ibidem*]); essi erano cavalcati dalla *mara*<sup>3</sup> che tormentava fino ad uccidere gli animali domestici e gli uomini che rifiutavano l’amore di una donna (Caprini 1993, 54) (cfr. *Ynglingasaga*, 13; “Saga degli Ynglingar” in Scovazzi 1973, l’episodio di Vanlandi, ucciso dalla *mara*). Analogamente alla *mara*, anche i *draugar* cavalcavano i tetti, come nel caso del pastore Glámr della *Grettis Saga* che cavalcava i tetti prima solo di notte, poi anche di giorno (Mura 2014, 89).

Solo determinati defunti erano destinati a diventare *draugar*; i requisiti per “andare dopo la morte” (*aptrganga*; Barillari 1998, 32) erano aver condotto un’esistenza malvagia, aver praticato magia, essere morti in un momento di particolare tensione (Caprini 1993, 51) oppure con grandi rimpianti e rimorsi (Barillari 1998, 32). Secondo i Finni, i defunti di cui si temeva il ritorno sarebbero stati coloro che erano impreparati a compiere il viaggio verso l’Aldilà o che erano in collera con un familiare (Corradi 1983, 66). Di natura vendicativa come il norreno *draugr* è il finnico *kööpeli*, spirito o spettro appartenente ai defunti che in vita avevano commesso gravi reati e che, non trovando degna sepoltura, si intrattenevano nei pressi del proprio cadavere, assaltando l’uomo (Castrén 1853, 124-125).

Si potrebbe dedurre che esistano due categorie di *draugar*, ovvero *draugar* violenti e *draugar* innocui. I primi sono la tipologia più nota di cui abbiamo finora trattato; i *draugar* innocui sarebbero invece stati individui non violenti che non volevano staccarsi dal proprio ambiente oppure le cui ultime volontà erano state violate: per Sigrid fu costruita una bara, fatto non comune per l’epoca, in quanto la giovane era morta troppo precocemente e quindi non voleva staccarsi dalla vita terrena (*Eiriks saga rauda*, VI; Barillari 1998, 32); Torgunna apparve invece tra la schiera dei defunti perché non erano state messe in atto le sue disposizioni di bruciare tutte le sue vesti e le lenzuola del suo giaciglio (*Eyrbyggja saga*, LI, LIV). Comunque sia, poiché entrambe le categorie erano nocive per i viventi, venivano prese alcune precauzioni fin

<sup>3</sup> Come ricorda Rita Caprini nel saggio citato, il termine inglese per incubo, *nightmare*, coincide con quello per giumenta, *mare* (Caprini 1993, 53). In finlandese l’incubo è detto *painajainen* (dal verbo per “premere”, ovvero *painaa*) che potrebbe proprio riferirsi all’azione della *mara* che premeva, opprimeva il corpo della vittima fino ad ucciderla.

dal momento del decesso: la salma veniva trafitta con un paletto di frassino (I, vi, 32-33), la testa staccata e collocata contro le natiche (*Grettis Saga*, 35), gli alluci stretti insieme da un filo (de Vries 1970, 232), le piante dei piedi riempite di aghi per impedire ad esse di camminare, il corpo inchiodato alla bara oppure schiacciato da macine di mulino o sacchi di pietre; il defunto poteva inoltre essere dotato di un paio di scarpe dette “scarpe per gli inferi” (*helskor*) per permettergli di intraprendere agevolmente il viaggio verso l'Aldilà (Barillari 1998, 34), oppure ancora, fatto uscire da un'apposita apertura che veniva subito dopo richiusa per sbarrargli l'eventuale ritorno (de Vries 1970, 193). I Finni, oltre a legare i cadaveri a dei pali inchiodati per terra, conoscevano altri metodi per prevenire il ritorno dei defunti, quali il *karsikko*: questa pratica consisteva nell'incidere sulla corteccia di un pino, posto tra villaggio e cimitero, le iniziali e la data di nascita e morte del defunto così che, qualora avesse abbandonato la propria tomba, lo avrebbe letto e sarebbe ritornato indietro (Corradi 1983, 60). Qualora le misure esposte non fossero bastate, i Germani ricorrevano all'eliminazione del *draugr* con “un colpo d'ascia al petto” (*Eiriks saga rauða*, VI; Scovazzi 1973, 132) oppure riesumando la salma incorrotta (*Eyrbyggja saga*, XXXIV), bruciandola e gettando le ceneri in mare o spargendole nel vento (de Vries 1970, 232). Anche presso gli Ugrofinni era diffusa questa pratica che mirava a distruggere completamente le ossa da cui si credeva che la vita potesse rinascere (Corradi 1995, 33). Una simile concezione si potrebbe evincere da un episodio narrato nell'*Edda in prosa*: essendo ospite di una famiglia di contadini, Þórr uccide i suoi due capri per cena; all'alba consacra le loro ossa con *Mjöllnir* per farli rinascere (*Gylfaginning*; L'inganno di Gylfi, 44). I Germani avrebbero conosciuto il rito della “seconda sepoltura” (Mura 2014, 88), praticato dagli Ugrofinni per controllare lo stato di decomposizione della salma che, qualora rinvenuta intatta, avrebbe annunciato il ritorno del defunto come vampiro presso gli Ugrofinni (Corradi 1995, 39), e come *draugr* presso i Germani. In questa pratica si potrebbe vedere un influsso da parte delle popolazioni a credenza sciamanica sui Germani settentrionali. L'unica testimonianza germanica relativa al rito della “seconda sepoltura” è contenuta nella *Eyrbyggja saga*: Torolf “gambastorta” fu dapprima sepolto a Torsadal “in un sepolcro di pietre” (*Eyrbyggja saga*, XXXIV) ma, poiché il suo *draugr* provocava danni e morti, si decise di aprire la sua tomba, che fu trovata incontaminata (*Eyrbyggja saga*, XXXIV). Le apparizioni non ebbero fine neppure dopo la seconda sepoltura. Il cadavere fu nuovamente riesumato ed “egli era ancora incontaminato” (*Eyrbyggja saga*, LXIII).

Il *draugr* non può tuttavia essere considerato un “vampiro nordico” di stampo ugrofinnico: secondo gli Ugrofinni i vampiri erano morti solo in parte in quanto solo una delle due anime, l'“anima viva”, era dipartita; avevano bisogno di nutrirsi di sangue, succhiando quindi il corpo e l'anima della vittima che moriva sia per la perdita di sangue, sia per quella dell'anima. Simili erano tuttavia alcuni metodi per eliminare sia il vampiro ugrofinnico sia il

*draugr* norreno, come la decapitazione o l'uso del paletto di frassino (anche di quercia e tasso per i vampiri) (Corradi 1995, 51, 53-54, 65).

### 3. *L'anima, le anime e gli spiriti tutelari*

Data la complessità della tematica, si tratterà brevemente del concetto di anima presso i Germani in prospettiva di una comparazione con la tradizione sciamanica dei Finni, in quanto il confronto può chiarire alcuni concetti germanici.

Caratteristica dello sciamanesimo ugrofinnico è la concezione dualistica dell'anima, distinta in "anima viva" (finlandese *löyly*, ungherese *testlélek, lélekzetlélek*) e in "anima d'ombra" (finlandese *hahmo*, ungherese *szabadlélek, árnyéklélek*<sup>4</sup>). *Löyly* indica il soffio vitale o la respirazione, ha sede nel cuore e abbandona il corpo al momento del decesso. *Hahmo*, anima d'ombra con sede nel cranio (Corradi 1988, 19), sopravvive al corpo e raggiunge l'Aldilà da dove ritorna, dopo essersi purificata, per "reincarnarsi" in uno dei discendenti (Corradi 1983, 65). Si potrebbe affermare che sia per i Finni, sia per i Germani sarebbe più appropriato parlare di "continuazione della vita" anziché di "rinascita", in quanto la "reincarnazione" avveniva imponendo il nome del defunto al nuovo nato. Tra i Finni, in casi eccezionali di malattia, estasi sciamanica e di rado durante il sonno, l'anima d'ombra poteva abbandonare temporaneamente il corpo sotto forma di topo, mosca, farfalla o di uccello bianco e solo quando fosse ritornata nel corpo l'individuo avrebbe ripreso coscienza. Poteva inoltre essere indicata come il pronome riflessivo "se stesso" (*itse*), in quanto indicava la personalità dell'individuo (Corradi 1983, 65). Anche numerose saghe norrene narrano episodi in cui la *fylgja*, in forma teriomorfa, abbandona il corpo dell'individuo; non c'è tuttavia nessuna evidenza che ciò accada in uno stato inconscio (Ellis 1968, 128-130). È importante tenere presente che secondo i Finni ogni creatura era dotata anche di uno spirito protettore, *haltia*, che la custodiva fino alla morte (Comparetti 1898, 184), continuando in seguito a rimanere all'interno della categoria di appartenenza del protetto, poiché esso disponeva di un'esistenza autonoma (Castrén 1853, 105-106). Anche l'uomo aveva un proprio *haltia* che lo accompagnava predicendogli gli avvenimenti futuri (de Vries 1970, 224) e grazie al cui sostegno le sue imprese godevano di buona fortuna (ivi, 170): *haltia* può essere in questo senso sinonimo di fortuna (*onni*) (*Ibidem*).

Nelle fonti norrene compaiono numerosi termini per "anima": a) "respiro, anima" (*önd*), "vita" (*fjör*) che designano gli elementi vitalizzanti; b) "pensiero, coraggio" (*hugr*); c) "accompagnamento, spirito protettore" (*fylgja*) e "spirito protettore, fortuna" (*hamingja*), intese come manifestazioni dell'esistenza (Falluomini 2010-2011, 97, 99).

<sup>4</sup> I termini ungheresi sono tratti da: István 1996, 486.

*Qnd* è un concetto privo di connotazioni intellettuali o spirituali che indicava la forza conferita dalla divinità che animava il corpo e che scompariva al momento del decesso. *Fjǫr* rappresentava invece la forza vitale, estendendosi talvolta anche alla vita, al sangue e alla carne (ivi, 86-91, 94, 97, 99). Da questi due termini si potrebbe dedurre che presso i Germani mancava la concezione di anima immortale; alla luce di quanto sopra esposto, la loro sarebbe stata un'anima viva che periva assieme al corpo, come riportato anche da R. Simek:

Ausführliche Untersuchungen seit dem Beginn des 20. Jh. [...] haben ergeben, daß zumindest für den spätheidn. Glauben der Nordgermanen eine dualistische Auffassung, also eine Trennung in einen verwesenden Leib des Toten und eine weiterlebende Seele, höchst unwahrscheinlich ist. (1995, 42)

Ricerche approfondite condotte a partire dagli inizi del XX secolo [...] hanno rilevato che, almeno nel paganesimo tardo dei Germani settentrionali, una concezione dualistica, ovvero una separazione tra anima che continua vivere e corpo soggetto a decomposizione, risulta molto improbabile. (Trad. propria)

*Hugr* era l'elemento psichico, l'individualità, l'essenza stessa dell'uomo. Era dotato di autonomia sia dagli elementi vitalizzanti (*qnd*, *fjǫr*), sia dal corpo, dal quale poteva temporaneamente staccarsi durante il sonno o la *trance* per compiere determinate imprese assumendo aspetto teriomorfo (si veda *Historia Langobardorum* III, 34 e *Vita Dagoberti*, 12) o, più di rado, antropomorfo. La forma corporea dello *hugr* che usciva dal corpo prendeva il nome di "Hülle, Gestalt" (*hamr*). In certi casi erano gli operatori di magia a cambiare aspetto esteriore indossando pelli animali, come nel caso dei "pelle d'orso" (*berserkir*) e dei "pelle di lupo" (*úlfrhednir*): il fatto centrale era che divenivano essi stessi l'animale in questione (de Vries 1970, 222-223). Se infatti accadeva qualcosa allo *hamr*, i segni sarebbero stati visibili anche sul corpo fisico, o *lik*, termine che denota il corpo nella sua fisicità, nonché il cadavere (Falluomini 2010-2011, 97): in *Chronicon Norwegiae* si narra ad esempio di come uno sciamano, che stava tentando di salvare l'"anima" di una donna morta, fosse caduto per una ferita mortale allo stomaco; come si apprende successivamente dal racconto della donna riportata in vita grazie ad un secondo sciamano, l'"anima" dello sciamano in forma di balena – ovvero lo *hamr* – era stata trafitta dal nemico mentre stava attraversando un lago (Ellis 1968, 126); un altro esempio si trova nella parte prosastica della *Helgakviða Hjörvarðssonar* (Carme di Helgi figlio di Hjörvarðr), in cui si racconta di Franmarr che, avendo assunto forma di aquila per proteggere Sigrlinn, la figlia del re, e Alof, sua figlia, fu ucciso dalla lancia di Attila (Scardigli 1982, 161).

*Fylgja*, più che indicare l'anima, potrebbe essere intesa come un "doppio", a volte anche in forma teriomorfa (*djurfylgja*) (Boyer 1994, 122), come affermato da H.R. Ellis (1968), che appariva agli altri in sogno mentre i chiaroveggenti la potevano scorgere anche da svegli. La vita della persona

dipendeva dal benessere della propria *fylgja* teriomorfa, il cui aspetto potrebbe essere determinato dal carattere e dal rango del protetto. Dalle fonti norrene non si evince se sia la *fylgja* teriomorfa a staccarsi dall'individuo in *trance* oppure lo *hugr*; esisteva tuttavia una sostanziale differenza tra i due concetti: la *fylgja* accompagnava l'individuo da sveglia, mentre lo *hugr* era attivo quando il corpo era in stato di incoscienza (Ellis 1968, 127-130). Lo *hugr* sembra assumere caratteristiche simili a quelle dell'anima d'ombra dei Finni: si potrebbe quindi dedurre che ad essere immortale per i Germani fosse l'essenza della persona, la sua personalità, che rimaneva viva anche nel ricordo. Potendo corrispondere al concetto di *mana* (Boyer 1994, 108), ossia di influenza o forza non fisica che continua ad essere irradiata anche dopo il decesso (de Vries 1970, 276), lo *hugr* così inteso potrebbe costituire quella forza che permetteva al defunto di continuare ad agire all'interno del tumulo e al *draugr* di tormentare i viventi. Come noteremo di seguito, però, anche la *hamingja* assume tratti simili allo *hugr*.

La *fylgja* rappresenterebbe inoltre la fortuna del singolo che segue dalla nascita alla morte, pur rimanendo disgiunta dalle sorti della *Sippe* (Scovazzi 1973, XV). Usato singolarmente, *fylgja* acquisisce un significato generico, invece nel composto *fylgjukona* si riferisce ad uno spirito guardiano con le sembianze di una donna che, a differenza della *djurfylgja*, sopravvive al corpo passando ai discendenti. *Fylgjukona* e *kynfylgja* sarebbero sinonimi di *hamingja*, che indica in parte il carattere e in parte la fortuna che si credeva venisse trasmessa alla discendenza attraverso il nome (Ellis 1968, 132-133). In prossimità della morte la *hamingja* poteva passare ad un figlio o a un parente particolarmente caro e offrirsi di seguirlo: la persona a cui appariva apprendeva perciò che l'individuo cui apparteneva era morto (de Vries 1970, 226). Nel Carme di Helgi figlio di Hjorvardr (*Helgakvida Hjorvardzsonar*), Helgi, sentendo avvicinarsi l'ora della sua morte, afferma che la sua *hamingja* era apparsa al fratello Heidhunn sotto le sembianze di una trollessa a cavallo di un lupo imbrigliato con serpi (Scardigli 1982, 165-166). La *hamingja* poteva inoltre manifestarsi in stati di sonno profondo o *trance* ed era pertanto pericoloso ridestare la persona perché, a causa della diversa posizione del corpo, la sua *hamingja* avrebbe perso la via del ritorno.

Come afferma De Vries, nel finnico *haltia* i due concetti di *fylgja* e *hamingja* dovevano essere compresenti (de Vries 1970, 220, 224); esso infatti riunirebbe in un unico termine le funzioni che presso i Germani erano tra loro distinte: lo *haltia* corrisponderebbe alla *fylgja*, perché accompagnava il singolo finché era in vita, e alla *hamingja*, in quanto questa protezione derivava dall'appartenenza ad un determinato gruppo. Ciò potrebbe essere considerato una prova ulteriore del fatto che i termini *fylgja* e *hamingja* non si riferissero all'"anima", bensì ad una sorta di spirito protettore del singolo e della stirpe.



#### 4. Regni dei morti di Germani settentrionali e Finni

Secondo il Canto di Sigrdrifa (*Sigrdrífumál*), strofa 33, il trapassato era destinato ad uno specifico Aldilà in base al tipo di morte: a) i “morti d’infermità” scendevano a *Hel*; b) “i morti in mare” venivano accolti dalla dea Rán, moglie del dio del mare Ægir, che ripescava dal mare i cadaveri dei naufraghi, tanto che era diffusa l’idea secondo cui i morti in mare venissero a lei sacrificati (de Vries 1970, 251-252); c) “i morti di spada” salivano alla *Valhöll*, dimora dove Óðinn accoglieva i guerrieri caduti in battaglia e scelti dalle valchirie, i cosiddetti “guerrieri scelti” (*einherjar*).

Questa specificità dei regni dei morti non si riscontra nella tradizione finnica, in base alla quale i defunti di qualsiasi tipologia venivano radunati in un unico luogo chiamato *Manala* (o *Tuonela*). È interessante a questo proposito mettere in luce somiglianze e divergenze tra i mondi “inferi” delle due culture, comparando *Manala* e *Hel*.

#### 5. Finnico *Manala*, germanico *Hel*

*Manala* era l’unica terra dei morti nella mitologia finnica presentata nel *Kalevala*. Come indica il nome, era situato sotto terra e in esso confluivano tutte le categorie di defunti, fossero essi morti per malattia, vecchiaia o per qualsiasi altra causa (XVI, 178-180). Presso i Germani, *Hel* costituiva probabilmente la più antica concezione del regno dei morti (Lindow 2001, 172), che solo successivamente sarebbe divenuto il luogo dove confluivano esclusivamente i morti di malattia o vecchiaia: proprio per evitare la “morte sul pagliericcio” (*Strohtod*), poteva accadere che i moribondi, fino al tardo Medioevo, si facessero ferire con una lancia per essere accolti nella *Valhöll* (Barillari 1998, 50). Si tratterebbe di una pratica a cui Óðinn stesso avrebbe fatto ricorso in punto di morte, come narrato nella *Ynglingasaga*, 8. Coloro che morivano in mare oppure in battaglia finivano in altre dimore: i primi venivano accolti nella dimora della dea Rán, i secondi erano ammessi alla *Valhöll*.

Sia *Manala*, sia *Hel*, erano situate sottoterra e verso settentrione (*Gylfaginning*, 49). Per giungere a *Manala*, Väinämöinen impiegò tre giorni camminando attraverso steppa, padi e ginepri fino a scorgere la cosiddetta “Isola di Manala” (*Manalan saari*) (XVI, 153-157). Il dio Hermóðr compì un percorso di nove giorni per recarsi a *Hel*: passò attraverso un territorio buio e solcato da profonde valli, attorniato da siepi e immensi cancelli (*Gylfaginning*, 34, 49).

Mentre a *Manala* regnava Tuoni (o Mana) con la propria stirpe, *Hel* era governato solamente dall’omonima dea. La famiglia del dio degli inferi finnico era composta dalla moglie *Tuonelanemäntä*, dalla figlia *Tuonen tyttö* e dal figlio *Tuonen poika* (XVI). Quest’ultimo riduceva in pezzi i corpi dei defunti con la propria spada (XVI, 445-452) e potrebbe perciò essere accostato al serpente *Níðhöggr* e al lupo *Mánagarmr* della tradizione norrena: il primo tormentava –

ma anche succhiava – i cadaveri (*Gylfaginning*, 52; *Völuspá*, “Profezia della veggente”, strofa 39), il secondo si nutriva della carne dei defunti (*Gylfaginning*, 12).

Come in altre tradizioni, il confine tra mondo dei vivi e terra dei morti era segnato da un fiume chiamato “Fiume di Tuonela” (*Tuonelan joki*) presso i Finni, la “Rumoreggiante” (*Gjöll*) presso i Germani. Mentre il norreno *Gjöll* era sormontato dal “ponte di *Gjöll*” (*Gjallarbrú*), il *Tuonelan joki* ne era privo, diventando così fondamentale la presenza di una traghettatrice, *Tuonen tyttö* (XVI, 259-261). Si può affermare che in entrambe le culture era presente una figura femminile nel punto in cui si accedeva agli inferi; *Tuonen tyttö* presso il *Tuonelan joki* e la fanciulla *Móðgurd* all’imboccatura terrestre di *Gjallarbrú* (*Gylfaginning*, cap. 49).

#### 6. Luoghi affini al regno dei morti nella tradizione finnica

Esistevano tuttavia altri regni dei morti o luoghi con caratteristiche inferi, quali la “brughiera di *Kalma*” (*kalman kankahakti*) (XIII, 152), *Hiisi* e *Pohjola*. Il primo non si riferiva, come spesso accade, al cimitero, bensì al regno dei morti immaginato come fattoria. *Kalma* rappresentava la morte personificata e il suo nome significava morte, tomba, inferi, salma, malattia che conduce alla morte (Lönnrot 1849; Übers. von Fromm 1985, 443), mentre, secondo l’ipotesi di Renvall, avrebbe originariamente significato “odore di cadavere” (Castrén 1853, 127-128). *Kalma* poteva inoltre indicare la forza maligna che aveva provocato il decesso e che avrebbe attaccato chiunque si fosse spaventato alla vista del cadavere (Corradi 1983, 65).

*Hiisi* assume invece differenti connotazioni: a) nelle narrazioni della Finlandia occidentale si situava sottoterra ed era abitato dal “popolo di *Hiisi*” (*Hiidenväki*), ovvero coloro che erano morti da lungo tempo e che sarebbero tornati per prendere i defunti che in vita non avevano adorato nessuna divinità; b) nella poesia popolare della Finlandia orientale e Carelia è un monte; c) oppure Aldilà come fattoria (Tore 1990, 425-426).

Una più dettagliata trattazione merita il toponimo *Pohjola*: a) Il termine deriva da “settentrione” (*pohja*) ed indicava la mitica terra settentrionale, fredda, oscura e remota da cui avevano origine demoni e malattie, e costituiva il limite oltre il quale dovevano essere ricacciati. *Pohjola* era governata da “Louhi, signora di *Pohjola*, / vecchia del Nord dai denti radi” (VII, 169-170) e costituisce, nel poema epico finlandese, la regione contrapposta a *Kalevala* (Ganassini 2010, 50); b) in alcuni *runot*, in particolare in quelli in cui sono presentate le prove a cui vengono sottoposti Lemminkäinen e il fabbro Ilmarinen per ottenere in moglie la figlia di Louhi (XIV, XIX), *Pohjola* sembra trovarsi nei pressi di *Manala* o costituire un punto di discesa agli inferi. I due personaggi kalevaliani, infatti, una volta giunti a *Pohjola*, dovevano scendere a *Manala* per catturare alcuni animali: la terza prova di Lemminkäinen consisteva nel



colpire il cigno di *Tuonela* (XIV, 373-380), mentre Ilmarinen dovette catturare l'orso di *Tuoni*, il lupo di *Mana* (XIX, 101-110) e il luccio di *Manala* (XIX, 155). Un'altra prova di questa adiacenza è suggerita dal fatto che il “pastore dal cappello fradicio” (*Märkähattu karjanpaimen*) (ivi, 114), in seguito alle offese ricevute da Lemminkäinen, uscì dalla capanna di *Pohjola* e si diresse al Fiume di *Tuonela* (XII, 495-500). Si potrebbe perciò accostare *Pohjola* al norreno *Niflheimr*, ovvero alla terra fredda e nebbiosa (che in *Gylfaginning*, 49 e *Baldrs draumar*, I sogni di Baldr, strofa 2 si colloca sopra *Hel*) ed esprimere questa relazione con l'equazione *Pohjola : Manala = Niflheimr : Hel*. In *Gylfaginning*, 3 e *Vafþrúdnismál* (Canzone di Vafþrúðnis), strofa 43 *Hel* si situa invece sopra *Niflhel* “che si trova giù sprofondato nel nono mondo” (Sturluson 1975, cap. 3) e dove andavano a finire i morti provenienti da *Hel*; c) in occasione dei festeggiamenti per il matrimonio tra Ilmarinen e la figlia di Louhi – le cosiddette festività di *Päivölä* – *Pohjola* assume tratti simili sia al paradiso dei guerrieri *Valhöll*, sia alla dimora dei dannati *Náströnd*.

### 7. *Valhöll, Pohjola (Päivölä), Náströnd*

Sia la *Valhöll* sia *Pohjola* erano sale immense, luminose e splendenti d'oro: la *Valhöll* descritta nelle due *Edda* appariva come il luminoso paradiso dei guerrieri (Ellis 1964, 149) riprodotto sul modello di una reggia alle cui pareti risplendevano gli scudi appesi (de Vries 1970, 378). Lo stesso toponimo *Päivölä* rivela che si tratta di un paradiso luminoso, significando infatti regno della luce, regno del sole (Lönnrot 1985, 435). Potrebbe trattarsi di uno dei rari esempi in cui viene descritto il paradiso finnico che in questi casi appare come una dimora luminosa e calda dove gli dei festeggiano bevendo in abiti variopinti (Pentikäinen 1999, 204).

Gli ospiti della *Valhöll* erano guerrieri caduti in battaglia e scelti da Óðinn (*Grimnismál*, “Canzone di Grimnir”, strofa 8) ai quali undici valchirie offrivano l'idromele (*Gylfaginning*, 36) prodotto dalle mammelle della capra Heidrun che si nutriva delle foglie dell'albero cosmico Yggdrasil (*Grimnismál*, strofa 25; *Gylfaginning*, 39). Anche gli invitati alle festività di *Päivölä* venivano serviti con fiumi di birra prodotta da Louhi. Inoltre, nel XXVI *runo* del *Kalevala*, Louhi evoca nella capanna di *Pohjola* una schiera di guerrieri resi pazzi dall'ebbrezza per vendicarsi su Lemminkäinen dell'uccisione del *Pohjolanisäntä*.

Gli *einherjar* si nutrivano della carne del cinghiale Sæhrimnir che non sarebbe mai finita, risultando intatto al termine di ogni giornata (*Grimnismál*, strofa 18; *Gylfaginning*, 38). Anche a *Pohjola* fu ucciso il gigante bue di Carelia dal quale si ottennero infinite quantità di sangue, grasso, carne e salsicce (*Kalevala*, XX).

C'erano una serie di ostacoli da superare per raggiungere ambedue le dimore: per giungere alla *Valhöll* bisognava infatti guardare il vorticoso fiume Pund, impresa tutt'altro che semplice, fino a giungere dinanzi al “cancello dei morti in battaglia” (*Valgrind*), l'antico cancello di un recinto (*Grimnismál*,

strofe 21-22). Per recarsi a *Pohjola* erano tre gli ostacoli che si incontravano durante il cammino: il primo era costituito da un fiume infuocato, il secondo da un'immensa voragine ardente e il terzo dall'assalto del lupo e dell'orso che attendevano il visitatore dinanzi ai portoni di *Pohjola* (*Kalevala*, XXVI, 450-459, 512-516, 562-565): questi erano talmente lisci e alti che sarebbe riuscito a scalarli solo il defunto che aveva conservato le unghie che si era tagliato in vita (Corradi, 1983, 52). Secondo i Finni e i Careliani il trapassato avrebbe raggiunto l'oltretomba o attraversando uno stretto ponte difficilmente accessibile oppure scalando un monte scivoloso come il ghiaccio, servendosi delle proprie unghie (Corradi 1995, 44). Le unghie, che come i capelli contenevano *mana*, erano connesse anche presso i Germani con il destino dei trapassati: era infatti necessario tagliare le unghie al defunto altrimenti avrebbero fornito molto materiale per la costruzione di *Naglfar*, la nave realizzata con le unghie dei guerrieri che si sarebbe sciolta dagli ormeggi ai *Ragnarøk* (*Gylfaginning*, 51).

Ma cosa avrebbe permesso a Germani settentrionali e Finni di sopportare il dramma della morte? L'esistenza di un "principio" che continuava a vivere, *Weiterleben* appunto. Nella concezione finnica questo "principio" era costituito dall'anima immortale che, dopo essersi purificata nell'Aldilà, faceva ritorno "reincarnandosi" nel discendente al quale veniva dato il nome del parente defunto. Questo "principio" è più complesso da estrapolare dalle fonti norrene: seguendo il ragionamento esposto potremmo supporre che del defunto sarebbe rimasta una parte di *hugr* o di *hamingja*, intesi come *mana*, ovvero di forza vitale, che gli avrebbe permesso di continuare ad agire nel bene o nel male (*draugr*) dei congiunti. La morte non era in alcun caso un evento definitivo, neppure in assenza di un concetto ben definito di "anima".

#### Riferimenti bibliografici

- Agricola Mikael (2014), *Gli dèi di Finlandia e di Carelia*, Viterbo, Vocifluorisca.
- Barillari S.M. (1998), *Immagini dell'Aldilà*, Roma, Meltemi.
- Boyer Régis (1994), *La mort chez les anciens scandinaves*, Paris, Les Belles Lettres.
- Caprini Rita (1993), "Torolf non giace tranquillo", ovvero il tema del revenant nelle saghe islandesi", in M.R. Cifarelli, Roberto de Pol (a cura di), *Indiscrete presenze. Forme dell'orrore soprannaturale in letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 47-64.
- Castrén M. (1853), *Vorlesungen über die finnische Mythologie*. Im Auftrage der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften aus dem Schwedischen übertragen und mit Anmerkungen begleitet von Anton Schiefner, Buchdruckerei der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, St. Petersburg.
- Cleasby Richard, Vigfusson Gudbrand, *An Icelandic-English Dictionary based on the ms. collections of the late Richard Cleasby, enlarged and completed by Gudbrand Vigfusson, M.A., with an introduction and life of Richard Cleasby by George Webbe Dasent*, (1874), Oxford, At the Clarendon Press, <[http://www.ling.upenn.edu/~kurisuto/germanic/oi\\_cleasbyvigfusson\\_about.html](http://www.ling.upenn.edu/~kurisuto/germanic/oi_cleasbyvigfusson_about.html)> (11/2017).

- Comparetti Domenico (1898), *The Traditional Poetry of the Finns*, London, New York, Bombay, Longmans.
- Corradi Musi Carla (1983), *I Finni*, Parma, Palatina Editrice.
- (1988), *Sciamanesimo e flora sacra degli Ugrofinni in una prospettiva indouralica ed amerindia del Nord*, Roma, Carocci Editore.
- (1995), *Vampiri europei e vampiri dell'area sciamanica*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- de Vries Jan (1957 [19[35-1937]]), *Altgermanische Religionsgeschichte*, Berlin, Walter de Gruyter, 2 Bde.
- (2000 [1961]), *Altnordisches Etymologisches Wörterbuch*, Leiden-Boston-Köln, Brill.
- Fox Denton, Pálsson Hermann (1974), *Grettir's Saga*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press.
- Ellis H.R. (1964), *Gods and Myths of Northern Europe*, London, Penguin.
- (1968), *The Rode to Hel. A Study of the Conception of the Dead in Old Norse Literature*, New York, Greenwood Press.
- Falluomini Carla (2010-2011), “Anima e corpo nella cultura norrena, tra paganesimo e cristianesimo”, *Romano barbarica* 20, 83-107.
- Kuhn Hans (1962), *Edda. Die Lieder des Codex Regius nebst verwandten Denkmälern*. Hrsg. von Gustav Neckel, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag.
- Kiszely István (1996), *A magyarság őstörténete (Mit adott a magyarság a világnak)*, II, Budapest, Püski, voll. 2.
- Lindow John (2001), *Handbook of Norse Mythology*, Santa Barbara, ACB-CLIO.
- Lönnrot Elias (1849), *Kalevala*. Übers. von Hans Fromm (1985), *Kalevala. Das finnische Epos*, Stuttgart, Philipp Reclam. Trad. it. e cura di Marcello Ganassini (2010), *Kalevala. Il grande poema epico finlandese*, Roma, Edizioni Mediterranee.
- Meli Marcello (2000), “L'arlecchino boreale”, *L'immagine riflessa. Testi, società, culture. Masca, maschera, masque, mask. Testi e iconografia nelle culture medievali IX*, 1-2, 75-107.
- Mura Paola (2014), “Gli zombie vengono dal nord”, in Denis Brotto, Alessia Castellani, Luciano De Giusti (a cura di), *Lo stato delle cose. Cinema e altre derive Duemila13 I*, 83-90.
- Pentikäinen Juha (1999 [1987]), *Kalevala Mythology. Expanded edition*. Translated and edited by Ritva Poom, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Scardigli Piergiuseppe (1982), *Il canzoniere eddico*, Milano, Garzanti.
- Scovazzi Marco (1973), *Antiche saghe islandesi*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Simek Rudolf (1995 [1984]), *Lexikon der germanischen Mythologie*, Stuttgart, Alfred Kröber Verlag.
- Sturluson Snorri (1875 [ca. 1220]), *Edda Snorra Sturlusonar*, edited by Þorleif Jónsson, Kaupmannhöfn, Gyldendals Bókverzlun. Trad. it. di Giorgio Dolfini (1975), *Edda in prosa*, Milano, Adelphi.
- Sturluson Snorri (1870 [1225]), *Heimskringla eda sögur noregs konunga*, ed. by N. Linder, H.A. Haggson, Uppsala, W. Schultz. Trans. by L.M. Hollander (1975), *Heimskringla. History of the Kings of Norway*, Austin, Texas UP.
- Tore Ahlbäck (1990) (ed.), *Old Norse and Finnish Religions and Cultic Place-Names: based on papers read at the Symposium on encounters between religions in Old Nordic Times and on Cultic Place-Names held at Åbo, Finland, on the 19<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> of August 1987*, Åbo, The Donner Institute for Research in Religious and Cultural History.
- von Unwerth Wolf (1977) *Untersuchungen über Totenkult und Odinnverehrung bei Nordgermanen und Lappen*, Hildesheim-New York, Georg Olms Verlag.



# CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

Formalismo 3:  
confronti storiografici



## Riletture teoriche III

*Enza Biagini*

Università degli Studi di Firenze (<[enza.biagini@unifi.it](mailto:enza.biagini@unifi.it)>)

### *Abstract*

This article is a kind of deferred review of a comment made in the debates on the “reform” of the field of literary historiography, published in the *Romanic Review* from 1926 to 1929. As a lively international forum edited by Philippe Adrien Van Tieghem, Paul’s son – who was the author of the renowned 1903 “manual”, *Littérature comparée* –, it also compared the “new methodological tendencies” discussed by eminent scholars, such as Spingarn, Magendie, Mornet, and Paul Van Tieghem, among others. Moving on to more recent times, the year of Francesco De Sanctis’s bicentenary is an occasion to reopen a discussion – which occurs periodically – on the nature and function of an approach to literary studies that is widespread from the didactic point of view.

Keywords: *Literary, national, general, and comparative History, History of ideas, Philippe Adrien Van Tieghem, Paul Van Tieghem, The Romanic Review (1926-1929)*

[...] une production de l’esprit est rarement isolée. Come un tableau, une statue, une sonate, un livre aussi s’insère dans une série, que l’auteur en ait conscience ou non. Il a eu des prédécesseurs. Il aura des successeurs. L’histoire littéraire doit le situer dans le genre, la forme d’art, la tradition à laquelle il appartient, et apprécier l’originalité de l’auteur en mesurant ce qu’il a hérité et ce qu’il a créé. (Paul Van Tieghem 1931, 11-12)

Una storia della letteratura è come l’epilogo, l’ultima sintesi di un immenso lavoro di tutta intiera una generazione nelle singole parti. [...] Quando una storia della letteratura sarà possibile? Quando questo lavoro paziente avrà portata la sua luce in tutte le parti; quando su ciascuna epoca, su ciascuno scrittore importante ci sarà tale monografia o studio o saggio che dica l’ultima parola e sciogla tutte le quistioni. Il lavoro di oggi non è la storia, ma è la monografia, ciò che i Francesi chiamano studio. (De Sanctis 1890 [1869], 251-252)

L'immagine del De Sanctis che, udendo, mentre scrive la Storia della letteratura italiana, le campane a festa per la presa di Roma, scrive "Sia gloria al Machiavelli" è stata assunta da molti lettori come emblema della tematica profonda del libro: il nesso tra passato e presente, di letteratura e vita nazionale. (Pazzaglia 1978, 1)

### 1. *Tendances nouvelles en Histoire littéraire / Nuove Tendenze nella Storia letteraria*<sup>1</sup>

Forse non è sbagliato pensare che, sin dalla sua istituzione inaugurata da noi nell'ultimo scorcio del XIX secolo<sup>2</sup> sulla Storia della letteratura, si torni a riflettere in modo piuttosto ricorrente, talvolta per riconsiderarne l'intrinseca natura ibrida, scientifica e letteraria al contempo ma, più spesso, per soppesarne il "monopolio" e la funzionalità metodologica nell'insegnamento. Tuttavia, non a caso, questa esigenza di confronto con la pratica storicizzante applicata alla letteratura sembra farsi più urgente in coincidenza di fasi e indirizzi culturali tendenzialmente di tipo formale. È accaduto negli anni dello strutturalismo critico: si pensi al quesito polemico (di tipo *aut-aut*) posto da Roland Barthes nel 1960 (1963 [1960], 147-167); ma anche intorno al decennio Venti-Trenta, proprio negli anni implicati con le tendenze formalistiche, sono circolati motivi di ripensamento e di critica.

Ed è a questo periodo antecedente, cronologicamente più lontano, che risale l'interessante rassegna critica sul tema, proposta da Philippe Van Tieghem<sup>3</sup>, sostanzialmente dedicata, come viene anticipato nella breve intro-

<sup>1</sup> Cfr. Philippe Adrien Van Tieghem 1930, 1-61. Si tratta di un saggio molto più esteso degli altri già editi su *LEA* (Gourfinkel 2016 [1929]; Gourfinkel, Philippe Adrien Van Tieghem 2015 [1932]) che riguardavano la storia interna e le dinamiche del movimento formalista, intorno agli anni della crisi che ne decreteranno l'esaurimento per le note ragioni politiche del regime stalinista. Questo terzo lavoro, che si leggerà tradotto nella consueta prova di eleganza e perizia da Josiane Tourres – una prova ancora più impegnativa questa volta – evidenzierà una forte consonanza tematica proprio con il contributo di Nina Gourfinkel, esplicitamente orientato, lo si ricorderà, al confronto con tematiche storiografiche.

<sup>2</sup> In Italia, la data di riferimento dell'evento è quella della pubblicazione – Napoli, Morano, 1870 (il secondo volume uscirà l'anno successivo) – della *Storia della letteratura*, opera esemplare di Francesco De Sanctis (1817-1883) di cui ricorre il secondo centenario della nascita, molto opportunamente ricordato anche da questa rivista (una coincidenza curiosa: la data dell'anno di nascita di Francesco de Sanctis coincide con quello della morte di Madame de Staël – 1766-1817).

<sup>3</sup> Philippe Adrien Van Tieghem (-1969), come si è già segnalato, è figlio del grande comparatista Paul Van Tieghem (1871-1948). Suo padre era professore presso il prestigioso Lycée Louis Le Grand e autore di studi teatrali e di movimenti letterari (in particolare il Romanticismo). Philippe Adrien, *Agrégé de lettres*, è stato invece professore presso il Conservatorio



duzione dell'autore, ai dibattiti in tema di storiografia letteraria che si sono svolti, tra il 1926 e il 1929, sulle pagine della *Romanic Review*<sup>4</sup>. A questa parte segue una riflessione su alcune linee critiche di "riforma" della storia letteraria (tra queste il formalismo russo) e sulla pratica dell'*explication de textes*. È interessante notare che i dibattiti (passati in rassegna nella parte iniziale) non vertono tanto sulla rimessa in questione della legittimità della storia letteraria, intesa come testimonianza della presenza e durata della letteratura attraverso le età o sul concetto di letteratura, quanto sulla validità di alcuni modelli di storicizzazione – in pratica le "nuove tendenze" metodologiche: storia letteraria nazionale, generale, comparata, delle idee – illustrati da noti specialisti (Joel Elias Spingarn, Maurice Magendie, Daniel Mornet, Wladislav Folkierski, Bernard Faÿ e Paul Van Tieghem). Il contesto non è italiano ma le questioni non sono poi diverse dalle prospettive di lettura che ci riguardano più da vicino e da cui risulta che l'attenzione per la storiografia letteraria non è mai stata abbandonata<sup>5</sup>.

Nazionale d'Arte Drammatica di Parigi; seguirà però la strada aperta dal padre lungo il solco della comparatistica, della storia delle "dottrine letterarie" e dei "profili" di scrittori (inoltre è autore di un cospicuo *Dictionnaire des littératures*, 1968, di una *Histoire du théâtre italien*, 1965, e di un volume dedicato a *Les grands acteurs*, 1960).

<sup>4</sup>L'autore sembra lontano dagli interessi, che conosciamo, sul formalismo russo; in realtà, il tema che tratterà nel 1932, in collaborazione con la studiosa russa Nina Gourfinkel, sulle pagine della *Revue de littérature comparée*, è già compreso nel novero delle "nuove tendenze di storia letteraria" indagate in queste pagine (e che prendono avvio, come è indicato, dalle discussioni della *Romanic Review* tra il 1926 e il 1929). Philippe Van Tieghem, per altro, farà un esplicito riferimento al lavoro di Nina Gourfinkel (2016 [1929]). La rivista *The Romanic Review*, fondata da Henry Alfred Todd nel 1910 (Elisabeth Landeson ne è l'*éditeur* attuale) è tuttora un prestigioso periodico di romanistica, ha sede presso il Department of French and Romance Philology della Columbia University in collaborazione con i dipartimenti di italiano e spagnolo e ha dedicato nel 2010 un numero alla *Literary Histories of Literatures* intorno al tema specifico dell'*Histoire littéraire des écrivains*. Si può dire, però, che, in generale, la storiografia letteraria sia ancora materia di attenzione anche in Francia (cito almeno il gruppo di studi della Sorbona, diretto da Didier Alexandre) ed è stato oggetto di riflessione in diversi convegni. Un incontro di particolare interesse si è svolto a New York, nel 2007; per i nomi di specialisti coinvolti e i temi trattati, si rinvia Glioner 2012, dedicato al volume 100, 1-2, 2009, curato da Vincent Dabaene e Antoine Compagnon.

<sup>5</sup>Anzi, attualmente sta vivendo una riaffermazione tipica delle epoche post-teoriche e, dato utile, vede coesistere – accresciute in numero – diverse tipologie storiografiche (Storia europea, della letteratura femminile, della migrazione, della letteratura meridionale, dei temi...) che si sono aggiunte a quelle su cui si è dibattuto sulla *Romanic Review*. Uno spoglio bibliografico è qui improponibile per ampiezza e importanza. Indicherei solo alcuni minimi rinvii a *New Literary History*, II, 1, 1970 (numero monografico: *Is Literary History Obsolete?*, ed. by Ralph Cohen, cfr. <www.jstor.org>); Jaus 1978 [1974], 21-122; Pazzaglia 1978; Petronio 1981; Compagnon 1983; Compagnon 1989; Perkins 1992; Viala 1992; Sinopoli 1999; Sinopoli 2003; Gnisci, Sinopoli 2004; Vaillant 2010; Anselmi 2013. In ogni caso, occorre tenere a portata di mano Getto 1969 [1942].

Come spesso si verifica, e il saggio di Philippe Van Tieghem ne dà conferma, nel tornare ad interrogarsi sulla natura della storia letteraria, quale genere formalizzante e strumento di largo uso didattico, sono diverse le argomentazioni che sembrano riproporre una sorta di *sur place* teorico-critico, dove, appunto, il reiterarsi di quesiti e segni di crisi finisce per diventare un indizio del carattere sintomatico di dinamiche destinate a restare aperte. Ad esempio, anche dopo la lettura del resoconto di Philippe Van Tieghem, non sappiamo ancora se è possibile accantonare definitivamente la domanda posta da Wellek, negli anni Quaranta dello scorso secolo, quando si chiedeva: “Is it possible to write literary history, that is, to write that which will be both literary and a history?” (1942, 263). Ma, la sua stessa risposta (“Most histories of literature, it must be admitted, are either social histories, or histories of thought as illustrated in literature, or impressions and judgments on specific works arranged in more or less chronological order”, *ibidem*), che trova eco anche nelle questioni oggetto di dibattito, può, forse, giustificare il fatto che, in modo quasi ciclico, la storia letteraria appaia sul punto di essere inghiottita dai “rituali del rogo” (Ossola 1978, 185), evocati qualche decennio fa da Carlo Ossola, in piena stagione di inchieste e di ripensamenti sulla necessità di un soppesamento dei pro e contro di un genere di discorso letterario largamente usato nel campo didattico (in forma di manuale<sup>6</sup>) e tuttora utilizzato.

Nella estesa ricognizione di Philippe Van Tieghem non sembrano accendersi falò metaforici (per altro ovunque attualmente spenti), sebbene si evochi una “éenticelle” (Van Tieghem 1930, 3) d’avvio e, nel ripercorrere alcuni nodi della storiografia letteraria, l’autore non manchi di discutere pareri di dissenso e ipotesi a confronto. Nelle sue argomentazioni iniziali prevale il tono analitico, da commento oggettivo dei vari dibattiti specialistici, mentre nella seconda parte del suo lavoro (e in quella conclusiva, la terza, dove Philippe Van Tieghem dichiara di voler concludere “d’exprimer quelques remarques personnelles”, *ivi*, 51), quando l’attenzione dello studioso si concentra sui rilievi critici circa le deviazioni storiografiche (*ivi*, 29), l’intervento diventa meno neutro e chi scrive lascerà spazio alla propria netta preferenza per *l’explication de textes* e per l’idea di riservare alla storia letteraria non il compito (troppo spesso) usuale di funzionale sostituto dell’approccio alle opere, bensì di sussidio *a posteriori*: da utilizzare, cioè, per corroborare la conoscenza diretta dei testi.

Una ipotesi pratica, quest’ultima (per altro piuttosto attuale), che, però, compare solo in tono minore tra gli echi dei dibattiti censiti da Van Tieghem, dove prevalgono i nodi problematici delle proposte di “riforma”. Ad esempio, nei

<sup>6</sup> Il rinvio va anche a Ricciardi 1976. Per un commento a queste inchieste e, in generale, sull’argomento, mi sia consentito rinviare ad un mio lavoro (Biagini 1987 [1980]).

rilievi critici di Spingarn<sup>7</sup> – notissimo comparatista e storico della letteratura – che hanno per oggetto la ricerca storiografica di Magendie, si punta il dito sul dubbioso “valore dei risultati ottenuti” (ivi, 3). Il dubbio concerne ‘questioni di metodo’ che, però, non rinviano, come ci si aspetterebbe, alla difficile conciliazione tra due tipi di discorso: quello storico che privilegia la raccolta oggettiva di dati (e date), informazioni su documenti, vicende biografiche e racconto di eventi legati alla realtà socio-politica-economica dell’epoca e quello letterario che, di tali elementi, fa un uso contestualizzante, di “radicamento” di tempo e luogo al discorso della letteratura, riservando il primato alle questioni relative a spiegazioni più intrinseche su ciò che fa di un testo un fatto letterario (secondo la terminologia formalista, ivi, 13) o a ritratti individualizzanti, generalmente privilegiati da De Sanctis. Simili aspetti di discussione, di matrice romantica e sette/ottocentesca, infatti, non emergono dalle osservazioni critiche di Spingarn alla monumentale opera di Maurice Magendie<sup>8</sup> (1926), bensì, come sottolinea Philippe Van Tieghem, Spingarn segnalerebbe uno squilibrio (per altro non raro), riferibile, soprattutto, alla mancanza di un esplicito orientamento critico personale a guida della messe dei dati storici. Inoltre, alla ponderosa ricerca di Magendie, nuocerebbe il fatto di essere fondata su una dimensione storiografica, ristretta come in vaso chiuso (ivi, 46) e, quindi, parziale (e in questo appunto è il comparatista che parla, specie quando denuncia il mancato riferimento a “l’apport de la France dans ce vaste mouvement européen”, ivi, 4-5). Dal giudizio su Magendie emerge il rischio di far prevalere uno sguardo, ligio ai dati storici, ma limitato nella visione critica, poco sensibile ai contatti e ai nessi culturali, ovvero disattento a “qui s’est passé ailleurs et auparavant, met sur le même plan ce qui n’est que copie servile de la mode étrangère et ce qui révèle une conception particulière de l’homme” (ivi, 5). In sostanza, come rileverà Daniel Mornet (seguace di Gustave Lanson – che condivide, insieme a Brunetière, il posto di De Sanctis della storia della letteratura francese<sup>9</sup>) in “difesa” di Magendie e dialogando a distanza con il celebre comparatista, “M. Spingarn aurait voulu voir M. Magendie embrasser d’un coup d’œil l’ensemble du mouvement des esprits qui, au XVII<sup>e</sup> siècle, imposa l’idéal de l’honnête homme” (*ibidem*). Ma per

<sup>7</sup> Joel Elias Spingarn (1875-1939), professore di Letteratura comparata, è noto come autore di diversi volumi di saggi critici e, soprattutto, di una notevole storia della critica letteraria nel Rinascimento (1899; trad. it. di Fusco 1905). Si veda anche il carteggio Croce, Spingarn (2001) che documenta la reciproca ammirazione tra i due studiosi.

<sup>8</sup> Maurice Magendie (1884-1944). Professore di letteratura francese presso il Lycée Henri IV.

<sup>9</sup> Gustave Lanson (1857-1934), professore di retorica, storico letterario e critico, autore di molti studi tra cui una monumentale storia della letteratura francese (1984). Convinto fautore della storia letteraria e della pratica dell’*explication de textes*. Ferdinand Brunetière (1849-1906), storico della letteratura e critico, amico di Paul Bourget e collaboratore della *Revue des deux mondes*, celebre per i suoi volumi di storia letteraria, per la sua *Évolution des genres dans la littérature française* (2000 [1890]) e per il *Manuel d’histoire de la littérature française* (1897).

Spingarn occorreva, dunque, un colpo d'occhio più da critico e meno da storico per realizzare una compiuta storia dell'idea dell'"uomo di garbo" (Goldoni).

Il dilemma che si presenta agli occhi di Philippe Van Tieghem, attraverso questi dibattiti, non è solo legato al tema del difficile equilibrio tra le regole scientifiche (dello storico) e quelle (non regole) letterarie, bensì è legato anche al tentativo di elaborazione di un modello storiografico "indiscusso"; mentre, allora, discussioni e perplessità nei confronti di modalità storiografiche, ora accettate e diffuse, erano piuttosto frequenti. Da qui l'interrogarsi, sull'eccesso di storicismo (in Magendie) o sul ruolo non sempre convincente delle idee estetiche e delle "aperture" europee. E proprio il dubbio di affidarsi unicamente alle teorie estetiche e al supporto dell'europeismo viene dibattuto, ad esempio, da Daniel Mornet (seguace di Lanson e esperto in storia delle idee, sperimentate, fra l'altro, nelle sue ricerche sul sentimento della natura in Rousseau e sui presupposti ideologici della Rivoluzione francese<sup>10</sup>) a proposito dello studioso Wladyslaw Folkierski<sup>11</sup>. La tipologia di "storia delle idee estetiche", infatti, non convince lo storiografo fedele allo storicismo, nella misura in cui "europeismo" e "filosofia" costituirebbero una sorta di tradimento rispetto alla storia della letteratura nazionale. Quella che viene definita la "storia filosofica" di Folkierski risulterebbe, secondo Mornet, parziale ed arbitraria sin dalla scelta dei nomi (perché Rousseau, Diderot e diversi altri... e non Vico?) estratti da contesti troppo estesi. I concetti di "gusto", "sentimento", "sublime", ecc. nel Settecento dilagheranno in Europa (non in Cina, ad esempio) ma considerarne la larga diffusione comporta anche il rischio di dare eccessivo rilievo alle "influenze" con conseguente oscuramento dell'idea di originalità delle singole opere. Infine, sarebbe la parentela implicita con la *storia della letteratura generale* – auspicata sin dai tempi di Goethe e Mazzini, ma ritenuta irrealizzabile – a rappresentare un ulteriore motivo di confusione su cui riflettere. La letteratura generale (tuttora solo ipotizzata) non assicurerebbe i risultati certi di indagini, magari più limitate, ma guidate dalla "verità" dei fatti e dalla possibilità di stabilire i nessi causali tra i fenomeni, indispensabili alla costruzione di una storia letteraria veramente nazionale.

Toccherà alla parola di Paul Van Tieghem perorare la causa della "légite imité d'études de littérature générale" (ivi, 10) nella forma a lui congeniale (e di convinto sostenitore) della letteratura comparata. La brevità del commento di Philippe-Adrien appare quasi come un indizio di autocensura per l'ombra del padre; tuttavia, è sufficiente a sottolineare l'opinione che Paul Van Tie-

<sup>10</sup> Daniel Mornet (1878-1954), storico della letteratura e delle idee letterarie oltre che critico e professore di storia della letteratura francese alla Sorbona, ha diretto la *Revue d'histoire littéraire de la France* dal 1922 al 1945.

<sup>11</sup> Wladyslaw Folkierski (1890-1961), professore di Letteratura francese all'Università di Cracovia, autore, appunto, di un volume intitolato *Entre le classicisme et le romantisme. Etude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIIIe siècle* (1925).

ghem ribadirà nel suo manuale di letteratura comparata (la dizione è sempre al singolare, secondo l'uso preferito oltralpe), circa la necessità di affidare, a questa nuova disciplina, il compito esplicito della ricerca delle fonti e delle influenze tra letterature, riservando alla "letteratura generale" un campo sgombro dall'interesse per stabilire nessi di influenze<sup>12</sup>.

Come si può vedere il quadro che definisca un ideale di storia letteraria indefettibile resta problematico. Dai dibattiti si segnalano i rischi da evitare (eccesso di scientismo storico, di filosofia e dello sguardo che travalica i contesti nazionali), mentre, anche se in maniera indiretta e, per lo più critica, viene delineato il confine di sorveglianza delle storie "specialistiche", dalla letteratura comparata alla letteratura generale e alla storia delle idee che si stanno mobilitando. Tale quadro troverà un'ulteriore conferma nel resoconto ultimo, il più lungo, dedicato al contributo di Bernard Faÿ. Un resoconto che, se fosse capitato un decennio dopo, forse non ci sarebbe stato<sup>13</sup>.

In sostanza la riflessione di Faÿ tocca aspetti tuttora irrisolti nel rapporto scienza (storia)/arte, verità/bellezza nella letteratura e raccoglie una serie di elementi che mettono direttamente in questione il metodo, esprimendo, da un lato, il rifiuto della catalogazione scientifica in difesa della natura "libera", incatalogabile, soggettiva, non interpretabile in modo "definitivo" delle opere creative e, dall'altro, orientando l'attenzione su questioni di ermeneutica, soprattutto per un versante, quello del difficile recupero del passato. Faÿ manifesta, infatti, una sorta di scetticismo storico, avanti lettera, simile a quello su cui si interrogheranno i teorici della comprensione (specie Heidegger, Gada-

<sup>12</sup> Cfr. Paul Van Tieghem 1931, 12 e 17. Qualche pagina oltre, lo studioso spiega che la ricerca delle influenze occupa un campo specifico non destinato a "remplacer les diverses histoires littéraires nationales" bensì a completarle e ad unirle fra di loro facendo da collegamento con la "histoire littéraire plus générale". E aggiunge: "Cette discipline existe; elle fait l'objet de ce livre; elle s'appelle la *Littérature comparée*". Si noti che la parentela tra storia letteraria e letteratura comparata era stata segnalata anche da Croce (2003 [1902], 79).

<sup>13</sup> A creare ombra intorno al nome di Bernard Faÿ (1893-1978), durante il governo di Vichy, è il suo collaborazionismo convinto – al punto di utilizzare le proprie ricerche documentarie sulla massoneria per denunciare un complotto giudeo-massonico che provocò molte vittime per deportazione – (tra il 1940 e il 1944 diresse anche l'amministrazione della Biblioteca Nazionale, in sostituzione del precedente direttore generale che sarà arrestato e inviato a Buchenwald). Fu professore di letteratura francese alla Facoltà di Clermont-Ferrand e in diverse altre sedi francesi e americane; autore di ricerche intorno alla letteratura francese e nord-americana (è stato traduttore di Gertrude Stein, amica sua e di Alice B. Toklas). Destituito nel 1944 fu processato per le sue attività collaborazioniste e condannato all'ergastolo. Ma sfuggirà alla giustizia e sarà graziato nel 1959 (anche per intervento in suo favore di Alice B. Toklas). Certo è che Philippe Van Tieghem avrà avuto modo di venire a conoscenza delle squallide vicende giudiziarie capitate all'autore dell'articolo, ma il suo commento coinvolge la vita anteriore del Faÿ professore e frequentatore della élite intellettuale – francese e nordamericana – artistica e letteraria fra le due guerre (tra questi: Gide, Proust, Cocteau...) e non l'uomo in fuga, processato per indegnità collaborazionista nell'immediato dopoguerra.

mer, Hirsch). I risvolti toccati nel suo contributo si sostanziano nell'idea che il pensiero storiografico di Spingarn, Mornet, Folkierski e Paul Van Tieghem sia legato dal filo comune della pretesa di scientificità ("ces maîtres sont et veulent être des savants. Le vrai leur importe plus que le beau", ivi, 12) i cui risultati, però, sarebbero resi fallaci dalla distanza temporale. Ad apparire irrimediabile è il divario che renderebbe impraticabile il recupero dei "piccoli fatti" di un passato, punto di mira della storia, e che, alla verifica dei fatti letterari, particolarmente intrisi di umanità, immaginazione, sentimento e gusto, rischiano di essere rivisti in modo "menzognero", mentre i *temps révolus* possono essere, come sottolinea Philippe Van Tieghem, solo oggetto di ricreazione.

Che la natura dello scetticismo scientifico rilevato in Faÿ faccia parte del bagaglio dell'ermeneutica lo si coglie anche in certi termini come "ipotesi", "pre-giudizio" (*parti pris*) che rinviano a una realtà terminologica oggi riconducibile al sistema heideggeriano (il riferimento all'"attesa" fa pensare a ciò che sarà l'"orizzonte di attesa"). Ma sia Faÿ che Philippe Van Tieghem non potevano antivedere situazioni successive, più vicine a noi; al loro contesto, al limite, potevano appartenere le teorie di un Dilthey (1833-1911) o, forse, di un filosofo-teologo come Schleiermacher (1768-1834). Tuttavia, le concezioni successive (di Heidegger, Gadamer, Ricœur o Vattimo) permettono di cogliere la sottile consonanza con i dubbi che hanno occupato gli ermeniuti del Novecento pieno.

Tuttavia, fuori da ogni ipotesi di indebita attualizzazione, gli aspetti evidenziati nel resoconto di Van Tieghem hanno richiesto un notevole sforzo di chiarezza di commento proprio per le diverse questioni trattate da Bernard Faÿ che si aggiungono a quelle relative al suo scetticismo. Ad esempio, l'elogio della critica, la cosiddetta "cittadella secondaria" (George Steiner), su cui si sofferma concorde Philippe Van Tieghem (che scrive: "L'œuvre et la critique mourront, et il n'y a pas de raison pour que la critique, aussi éphémère, ne soit pas aussi glorieuse que l'œuvre", ivi, 16) o l'accenno a dinamiche dell'insegnamento letterario che, già allora, veniva orientato verso materie di studio scientifiche e meno verso "les préoccupations littéraires et artistiques" (*ibidem*). E il monito, premonitore, di *fine degli studi letterari* (addirittura a livello europeo) è pienamente recepito nel commento ed amplificato dalla lunga citazione dell'articolo di Faÿ.

Il passo che Van Tieghem sceglie di citare testimonia, in primo luogo, della sua intelligenza critica nel fissare il sommario delle idee più fattive di Bernard Faÿ, per altro, tutte motivate dal presupposto di conferire dignità agli studi letterari (*ibidem*). E il presupposto sembra convincere anche noi posteri, quando si parla di "cosa" insegnare – il "bello" (definito dalle voci di artisti coevi), dice Faÿ – e "come" insegnare (non in forma scientifica e generale, bensì attraverso l'acquisizione di competenze estetiche psicologiche e tecniche, *ibidem*). Ieri come oggi, in Francia e altrove, l'obiettivo resta quello dell'approccio specifico al linguaggio artistico e letterario scortato da un ba-

gaglio di nozioni filosofiche e di esperienze da altre letterature, allo scopo di acquisire una conoscenza delle opere raffinata al punto di conquistare il “*plaisir littéraire*” (ivi, 17) come un *tutt’uno*. Tornando all’argomento dell’inchiesta, non sorprende la convinta condivisione, di Van Tieghem, con l’ideale di storia letteraria intesa come riscoperta, riattualizzata da una ricezione vivificatrice ed originale, espressa da Faÿ:

Une histoire littéraire ainsi conçue, hypothétique, humble, périssable, souple et artistique, serait l’un des meilleurs instruments pour développer le goût littéraire.[...] Voilà, dira-t-on, de beaux projets et des propositions bien chimériques. Combien d’étudiants pourraient profiter d’un tel enseignement [...]? Sans doute, une telle formation ne peut être donnée que par des maîtres doués à des étudiants doués. Mais il y en a un bon nombre par le monde. Et n’est-il pas clair que nous instruisons en ce moment, sur toute la terre, des masses humaines qui ne sont point faites pour être instruites et n’y trouvent aucun bénéfice? [...] Enseignons à nos étudiants à faire avec hardiesse, intelligence, courage et goût des choses incertaines, dangereuses et belles. Qu’ils reprennent le sens de la qualité, que l’on ne peut prouver, mais que l’on doit découvrir, reconnaître, apprécier et que l’on peut créer. Ils mourront, nous mourrons, et tout ce que nous faisons périra un jour, mais qu’ils aient été, grâce à nous, réels, personnels, humains, et non des machines à compter. (Ivi, 17-18)

“Développer le goût littéraire” (ivi, 17) per adeguarlo a una concezione, si direbbe, “precaria”, “fenomenologica”, della storia letteraria (e delle opere letterarie), è un proposito che sembra non lasciare molti argomenti al puro storico letterario, Daniel Mornet, il quale, però, nella sua replica, pur convenendo di aver posto in sottotono il concetto di bello – e di ritenerlo valido ma non in senso assoluto quanto Faÿ – continua a difendere la propria idea di esigenza di verità, di ricerche e verifiche su terreni (magari limitati) più adatti a ricerche puntuali. Le idee in campo restano quelle evidenziate nel commento di Van Tieghem, quando, con il suo solito acume critico, sottolineando lo scetticismo storico di Faÿ e, dal lato opposto, la “fede” di coloro che, alla stregua di Mornet, credono nella possibilità di conoscere con esattezza i “fatti letterari trascorsi”, riconduce a un problema ermeneutico il divario tra Faÿ, Spingarn, Mornet e i “filosofi”. Questa sua interpretazione, che si trova delucidata nel punto in cui viene spiegato che, per Faÿ, si susseguono due momenti: quello della ricezione estetica (“*réceptivité esthétique*”, ivi, 19), una sorta di ascolto personale della “risonanza interiore dell’opera”, dice nel commento, e la fase di confronto, messa in relazione e di verifica, con le sintesi storiche. Per Mornet, invece, come documenta il lungo estratto citato da Philippe Van Tieghem, in cui si mettono in evidenza ancora alcuni suoi capisaldi teorici, valgono altri criteri: l’oggetto degli studi letterari non sarebbe da riservare agli esemplari di “eccellenza” del bello – si propone, qui, il nodo storiografico della divisione tra “Maggiori” e “Minori” (oggi risolto



nella direzione di Mornet) – ma anche allo scrittore mediocre (ivi, 22). L'opera mediocre, rileva Van Tieghem, darebbe comunque un proprio contributo di valore culturale, in quanto testimonianza storica (se studiata “en fonction de son temps, de son milieu, de son siècle”, *ibidem*) –; inoltre, la rivendicazione del primato del bello, dell'estetica, sebbene utile, non dovrebbe ostacolare, “guastare”, l'obiettivo della verità. Il connubio didattico auspicabile consisterebbe nell'incontro tra promozione del gusto e ricerca della verità storica. Sono questi i punti sintetizzati da Philippe Van Tieghem che chiude il suo appunto sulle tesi di Mornet riassumendone i moventi e spiegando che, in tal senso, “la méthode proprement historique ne serait qu'un commencement” (ivi, 21); servirebbe da terreno di preparazione ai metodi filosofici o estetici, “accontentandosi” di predisporre i materiali preparatori (*ibidem*). Il pensiero appena letto induce ad ipotizzare che l'accento sul ruolo ancillare, riservato alla ricerca storica, sia da attribuire allo stesso Van Tieghem che, quasi crocianamente (pur non accennando all'elogio del metodo monografico), lo ha assunto come regola di condotta nella sua lettura. In ogni caso, però, sebbene arretrata in seconda fila, la storiografia letteraria resta, anche per lui, un'acquisizione che insieme alla letteratura comparata è ritenuta fondante negli studi letterari: “presque ensemble, deux méthodes sont nées, l'histoire littéraire et la littérature comparée” (ivi, 24).

L'aspetto da notare, rispetto al panorama italiano, è proprio il giro d'orizzonte allargato alla letteratura comparata (una pratica non gradita da Croce<sup>14</sup>) dove, da buon storico e riprendendo le fila della genealogia del pensiero dei padri fondatori – Lanson e Sainte-Beuve<sup>15</sup>, per il versante della storia letteraria e Baldensperger<sup>16</sup> per la comparatistica – perfeziona i motivi di parentela tra le due discipline, che individua negli obiettivi comuni di storicizzazione e di affinità di procedure d'analisi: la “méthode pratique dite des fiches”, la pratica delle schede (ivi, 25), e l'interesse per le tracce genetiche dell'opera (ricerca delle fonti e di elementi contestuali come “luogo”, “tempo” e dati biografici, *ibidem*<sup>17</sup>). Con il prevalere degli

<sup>14</sup> Cfr. Croce 2003 [1902], 78-83. Si ricordi che De Sanctis, tra i suoi numerosi incarichi didattici, occuperà a Napoli, dal 1871 al 1875, la cattedra di Letteratura comparata, da lui stesso istituita nel 1961. L'insegnamento sarà ereditato dall'“allievo” Francesco Torraca.

<sup>15</sup> Charles-Augustin de Sainte-Beuve (1804-1869), critico letterario e scrittore, inaugurò il metodo di studio biografico (l'autore e l'opera), fortemente criticato da Marcel Proust.

<sup>16</sup> Fernand Baldensperger (1851-1958), professore universitario e fondatore, insieme a Paul Hazard, della *Revue de littérature comparée* (1921), con il suo libro *Goethe en France* (1904), inaugurò le ricerche di letteratura comparata intesa come disciplina.

<sup>17</sup> Manca la “race”, per pensare a Taine. In ogni caso, ecco è il passo: “Ces deux méthodes ont de très nombreux points communs et ne peuvent marcher que la main dans la main. Toutes deux ne prétendent ni juger ni reconstruire, mais dissocier patiemment la réalité complexe du monde littéraire en éléments rattachés les uns aux autres par un rapport de cause à effet. Elles cherchent à établir des séries de faits assurés, tantôt sous une forme linéaire, quand, par exemple, elles suivent la trace d'une influence ou l'évolution d'un genre ou d'une pensée dans



studi tematici, oggi si tenderebbe a vedere tale pratica come più intrinseca alla ricerca storiografica letteraria che non a quella della comparatistica, pur restando la ricerca dei “dati certi” un preliminare imprescindibile e condiviso per entrambe; come resta altrettanto condiviso l’obiettivo di storicizzazione e spiegazione dell’opera d’arte (malgrado le periodiche resistenze nei confronti delle metodologie, con pretese contestualizzanti ed embriogenetiche ritenute profanatrici dell’unicità dell’opera d’arte).

Tuttavia e, singolarmente, il vaglio delle varie teorie finisce per delineare un quadro di ripensamenti che presenta affinità con lo storicismo, “riformato” in Italia da Croce ma, in realtà, già sperimentato nell’esemplare processo di sintesi tra “individualità e universalità” (Croce) messo in campo dallo stesso De Sanctis<sup>18</sup>. In questa prospettiva, la cosiddetta “riforma crociana” non farà che confermare la validità del metodo di storicizzazione letteraria “per monografie” preannunciata da De Sanctis. Ma si legga Croce:

A me sembra [...] che convenga ormai, per un verso, trarre coraggiosamente le conseguenze storiografiche delle premesse estetiche, e, per l’altro, consacrare il fatto compiuto. Propugnando che la vera forma logica della storiografia letterario-artistica è la caratteristica del singolo artista e dell’opera sua, e la corrispondente forma didascalica, il saggio e la monografia. (Croce 1918, 11)

È ovvio che il solco delle discussioni seguito da Van Tieghem non è lo stesso; ma le critiche al metodo storicistico (Philippe Van Tieghem 1930, 21) di Mornet, che, invece, ha come modello la scienza (ed è dato come largamente “vincente” negli studi letterari), nascono dallo stesso ceppo delle esigenze crociane di promuovere una forma di indagine storica “caratterizzante”, intrinseca alla natura della letteratura. Ne consegue il tentativo di Van Tieghem di raccogliere e argomentare i propositi di riforma dall’interno, tesi a “corriger les tendances fâcheuses d’une discipline louable en soi” (ivi, 28), per togliere terreno all’“arroganza” della storia, secondo il pensiero di René Bray, e dare più spazio “all’opera che non all’autore”, più alla letteratura che non alla storia, più alla critica e al giudizio estetico che non alla scienza e, nella

le temps; tantôt sous une forme concentrique, lorsqu’elles cherchent à grouper autour d’une œuvre ou d’un homme tous les faits qui, dans tous les domaines, peuvent avoir provoqué l’œuvre ou modifié l’homme: circonstances politiques, sociales, sentimentales, lectures, voyages, conversations, etc...” (Philippe Van Tieghem 1930, 24-25)

<sup>18</sup> Cfr. Orvieto 2003, 700: “per De Sanctis la storia letteraria è in sostanza una correlazione diacronica di sincronie monografiche” (si veda anche Orvieto 2015). E Giovanni Getto, commentando la frase desanctisiana, qui citata in esergo, puntualizza la complessità dell’operazione della raccolta di materiali (culturali, artistici, biografici, filosofici, politici, teorici...), scrivendo: “Ma non soltanto la monografia su singoli autori e periodi veniva auspicata e postulata come antecedente necessario per la composizione della storia letteraria. Quest’ultima era altresì condizionata, per il grande critico, da un complesso di ricerche che giungevano a impegnare tutta la cultura considerati nei suoi settori più diversi” (1969 [1942], 239).

pratica della “storia delle idee”, facendo proprie, come dice Croce, “coraggiosamente le conseguenze storiografiche delle premesse estetiche”. Accanto a questi progetti revisionisti dello storicismo letterario, in chiave anti-Mornet, René Bray<sup>19</sup> aggiunge una “correzione” ulteriore: quella di ridimensionare l’attenzione dedicata agli autori “minori” (la cui presenza abbonda spesso a svantaggio dei “grandi”), nell’idea, da confutare, che costituisca una utile documentazione sociologica<sup>20</sup>.

Sorprende trovare, accanto a René Bray, menzionato in veste di revisore della storiografia letteraria, Arturo Farinelli – un nome-faro della comparatistica tra Italia, Germania e Spagna che aveva a lungo sognato una letteratura mondiale – intento, scrive Van Tieghem, a fare autodafé, ovvero a dare alle fiamme ciò che ha adorato (ivi, 32)<sup>21</sup>, mentre si erge a demolitore di schede, scuole, influenze, filiazioni e metodi storicisti. Si tratta di una intima conversione al crocianesimo? Philippe Van Tieghem ne dà cenno (anche se evita di confrontarsi con le idee di Croce); e la data del testo di “abiura”, 1930 (apparso nel volume in onore di Baldensperger!), lo farebbe pensare, vista l’ampia influenza, anche civile, del filosofo in quegli anni di regime (e malgrado la sua censura sugli studi comparati). Il rivolgersi di Farinelli con maggiore interesse all’ “l’âme individuelle de l’artiste” (ivi, 31), senza particolari mire scientifiche (e, infatti, scrive: “Contentons-nous de ces parcelles qui ont l’apparence du vrai et qui se détachent de la vérité absolue, éternellement voilée et inaccessible...”, ivi, 34). Il commento di Van Tieghem è netto quando annota che “Le renoncement de M. Farinelli à ses méthodes antérieures a quelque chose de tragique” (ivi, 35), ma è altrettanto netta la constatazione che tale metodo individualista (monografico, *ibidem*), piuttosto richiesto in Italia, sia stato già realizzato dallo stesso Farinelli in vari profili di scrittori.

Ma l’incontro di Farinelli con Croce non è l’unica deviazione da segnalare tra le note di Van Tieghem al corso riflessivo sulle tendenze propriamente di storia letteraria: la lunga presentazione della scuola formalista, definita la “jeune école russe” (ivi, 36) costituisce di per sé una vistosa (e consapevole)

<sup>19</sup> René Bray (1896-1954), studioso di linguistica e di letteratura francese, è autore, tra l’altro, di un celebre testo sulla *Formation de la doctrine classique en France* (1927).

<sup>20</sup> E non a caso, quella sociologica è il tipo di impronta culturale che non convince Croce. “La forma o tipo o ideale di storia letteraria ed artistica, contro la quale io mi rivolgo, non è dunque né la erudita o biografica né la rettorica o accademica (che solo gl’imperiti possono immaginare ancora vive nel mondo della scienza) ma quella che tale è veramente, la storiografia sociologica, o altrimenti extraestetica, della letteratura e dell’arte” (Croce 1918, 1).

<sup>21</sup> Arturo Farinelli (1876-1948), storico della letteratura, filologo romanzo e professore di letteratura tedesca, insegnò a Innsbruck e a Torino. Grande erudito e convinto sostenitore della letteratura comparata, lascia una imponente opera di studi comparati. Il saggio demolitore, dal titolo *Gli studi letterari e l’insuperbire delle nazioni* fa parte del volume in onore a Fernand Baldensperger, *Mélanges d’histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger* (1930).

interruzione del suo percorso, che sposta l'interesse dal disegno sintetico della storiografia, le manifeste esigenze di riforma individualizzante, a quello formale (ovvero alla scuola "appelée *Formalisme*, ou méthode d'étude par la forme", ivi, 37). Le informazioni, per altro di seconda mano, derivate dall'articolo di Nina Gourfinkel, pubblicato nel 1929, definito piuttosto ingenerosamente molto confuso (*ibidem*) e che già conosciamo (malgrado questo appunto, Van Tieghem e Gurfinkel co-firmeranno, come è noto, l'articolo della *Revue de littérature comparée* del 1932<sup>22</sup>) non hanno perso il loro valore di scoperta storico-culturale, per i lettori francesi che, in quegli anni, si troveranno a contatto con un movimento di avanguardia solidale tra "teorici, critici e artisti". Tuttavia, l'aspetto più fecondo è rappresentato, anche per i lettori attuali, dalla presenza di questa "nuova scuola", per lo più ignorata (attraverso un profilo storico sommario dalle premesse primo-novecentesche – con Potebnia –, le prime battaglie, proprio contro gli storici della letteratura e i primi successi, coronati dall'istituzione di un circolo ufficiale (ivi, 38) – l'OPOIAZ – e da una cattedra di insegnamento dello studio dei «procedimenti artistici», escludendo interessi extra-estetici) e anche, dalla curiosità per un approccio (formale) diverso da quello tradizionale. Può sembrare ovvio ritrovare qui alcuni concetti che ci sono familiari da decenni, circa l'opera d'arte intesa in quanto "somme des procédés stylistiques" (ivi, 39): l'accento posto sulla parola, l'idea che l'evoluzione letteraria sia determinata dalla ricerca di nuove forme e dall'avvicendamento delle scuole che si rinnovano. . . , oppure la presenza di nomi noti – Brick, Vinogradov, il "comparatista e formalista", Žirmunskij, Ejchenbaum – ma l'ovvietà deriva da un difetto di percezione retrospettiva. Allora Van Tieghem era un "anticipatore" che non conosceva tutti i contorni della questione: gli fanno difetto alcuni nomi (Šklovskij, Tynjanov, Tomaševkij, Jakubinskij, Jakobson) e altri presupposti importanti, come il richiamarsi alla *Poetica* aristotelica, al concetto di straniamento, alla nuova disciplina teorica, opposta alla storia letteraria; a mancare è anche la percezione del carattere radicale della nuova maniera di comprendere l'opera d'arte (ivi, 41, la teoria della letteratura), come si capisce dalla motivazione che viene data, tutta ideologica e non critica, dell'opposizione nei confronti della storia letteraria, e dal convincimento che, per evidenziare i procedimenti scientifici dell'arte, i formalisti dovessero rivolgersi esclusivamente ai capolavori, evitando le opere degli artisti mediocri. Sono difetti di valutazione che, però, riguardano il senno di poi e saranno superati nel saggio del 1932, quando lo sguardo sulla novità che viene dalla Russia sarà reso più acuto dalla collaborazione con Nina Gourfinkel.

<sup>22</sup> Si veda la nota n. 2. Si noti che nei riferimenti, sulle teorie formaliste, pubblicati nel 1929 e nel 1932 da Nina Gourfinkel e Philippe Van Tieghem, è sempre questione di "storia letteraria", come evidenzia anche il titolo dell'articolo, tradotto in francese, di Boris Tomaševskij (1928).

A conclusione del giro d'orizzonte sulle "nuove tendenze di storia letteraria", Philippe Van Tieghem torna a riflettere su un altro modello di "riforma" che definisce di storia filosofica o estetica attraverso due nomi, entrambi lontani dal nostro panorama attuale, ma, allora, anche da quello di Van Tieghem, che puntualizza la propria distanza dalle teorie del genio che attraversano la storiografia di impronta filosofica. I nomi riguardano due studiosi di prestigio, entrambi filosofi: il rumeno Mihail Dragomirescu (1868-1942) professore di filosofia e filologia a Bucarest e il filosofo tedesco Herbert Cysarz (1896-1985); entrambi cultori (e autori) di opere scientifiche, definite da Van Tieghem estetiche (ivi, 47) e in sospetto di crocianesimo<sup>23</sup>. Questo vale soprattutto per Dragomirescu e la sua concezione di esclusività dell'opera di genio da considerarsi astorica, arte pura e legata alla produzione di opere uniche ed esteticamente esemplari, caratterizzate da originalità libera da qualsiasi influenza. Da qui, la sua idea di "scienza" della letteratura (e non la storia, interessata a periodizzare, classificare e a descrivere influenze e rapporti di filiazione) che avrebbe lo scopo preminente di "interessarsi a ciò che è bello" ("cette sciences doit étudier ce qui crée cette beauté, analyser l'œuvre sous l'angle esthétique", *ibidem*) mentre la storia letteraria dovrebbe cedere il passo all'estetica (ivi, 43). Malgrado la preoccupazione di oggettività descrittiva, Van Tieghem non sembra intimamente convinto da queste tendenze teoriche che privilegiano le teorie estetiche legate al genio creatore. Tuttavia, il suo sforzo di osservatore attendibile resta notevole e si ripete anche quando, nelle sue spiegazioni, si trova davanti l'esempio di Herbert Cysarz e la sua idea dell'opera d'arte intesa come *nisus*, sforzo, "slancio vitale", opera geniale – frutto di un'irripetibile comunicazione tra vita e pensiero – eticamente e formalmente unica (di cui riscatta il rischio di astrazione, citando lo studioso tedesco Gundolf<sup>24</sup>).

Ma le sue opinioni esplicite Van Tieghem le esprime nelle pagine conclusive del suo lavoro e lo fa per assumersi la responsabilità del proprio pensiero, indicando alcuni punti di arrivo. E questi riguardano innanzi tutto: 1) l'idea della letteratura intesa come "arte del bello", legata al primato estetico e, quindi, come tale, da non ritenersi né documento storico né biografico; le opere "non rinviano che a se stesse"; 2) la concezione della storia letteraria come attività storicizzante distinta da ogni finalità extra-letteraria e sociale, evitando le due possibili deviazioni (eccesso di interesse extraletterario o all'opposto di marcato

<sup>23</sup> In realtà, Philippe Van Tieghem tiene a differenziare la concezione dei due pensatori sulla natura del genio: Dragomirescu ne avrebbe un'idea mistica "divinatoria", mentre per Croce esisterebbe una logica creatrice del genio, per altro ripercorribile dal procedimento a ritroso del critico (1930, 46).

<sup>24</sup> Friedrich Gundolf (Friedrich Guldelfinger, 1880-1931) storico e critico letterario. In realtà, Van Tieghem avrebbe potuto ricordare l'impronta vitalistica e dell'intuizione del diffuso bergsonismo di quei decenni, specie a partire dal testo più teorico (*L'évolution créatrice*, 1959 [1907]; trad. it. di Vedaldi 1963) che farà di Henri Bergson (1859-1941) l'ispiratore più prossimo delle avanguardie storiche.

carattere artistico), dove il criterio estetico deve valere come discriminante tra personalità e opere “maggiori” e “minori”; 3) infine, il compito dello storico di educare al bello, consapevole della sua natura “non definitiva” e sapendolo rintracciare attraverso lo studio di fonti e ricerca di influenze, utili all’analisi dell’opera e della sua classificazione. Ma è il testo l’oggetto che Van Tieghem indica quale punto di partenza di qualsiasi sistemazione storiografica. Come Auerbach, ma in modo meno filologico ed autorevole, lo studioso, prima di chiudere il suo percorso di storico della letteratura, indugia su una sorta di elogio della spiegazione dei testi<sup>25</sup>, in quanto strumento didattico molto praticato in Francia, ma screditato (al punto da richiedere l’intervento di difesa di Lanson), ritenendolo unico anche per correggere, insieme alle “nuove tendenze”, lo storicismo imperante della storiografia letteraria, definita fin troppo feconda:

L’explication littéraire est une admirable discipline; c’est elle qui doit solliciter l’étude historique; l’histoire littéraire historique ne devrait entrer en jeu que quand l’examen du texte a impérieusement réclamé son assistance. L’analyse de l’œuvre aidée parfois par l’histoire littéraire sera le moyen essentiel d’arriver à une connaissance féconde de l’œuvre d’art [...]. Que le texte soit un tout [...]. (Ivi, 60)

“Que donneront ces vues nouvelles” contestatrici della storia letteraria (ivi, 61)? La risposta, al quesito, è stata data in anticipo: tutte saranno praticate e faranno parte degli studi letterari. In quanto alla “storia letteraria solamente storica”, non si può negare che sia stata salvaguardata e si trovi fuori dal contesto di totale rifiuto degli anni Sessanta. Attualmente, la pratica degli studi letterari si pone domande sostanziali che riguardano la propria “sopravvivenza”, mentre il campo degli strumenti di studio risulta nel contempo affollato e confuso. Comunque, insieme alla larga diffusione di approcci più raffinati, per lo più ereditati da decenni di indirizzi semio-formali, alla storia della letteratura viene tuttora riconosciuta molto di più che una “utilità di orientamento e di informazione” (Barberi Squarotti 1978, 14)<sup>26</sup>. Giusto un secolo fa, nel 1917, Croce, congedandosi dagli storiografi minacciati di “riforma”, scriveva:

I fattori di compilazioni stiano tranquilli: la riforma della storiografia letteraria ed artistica [...] non mira a togliere ad essi il mestiere, utile anche a noi, ma solamente ad appagare un bisogno che essi, intenti ad altro, non sentono, e perciò non sono in grado di appagare. (Croce 1918, 16)

<sup>25</sup> Cfr. Auerbach 1967 [1948]; trad. it. di Massei 1963.

<sup>26</sup> Il parere di Barberi Squarotti, con vari *distinguo*, trova larga eco nei contributi che istruirono l’“inchiesta sulla storia letteraria” nel 1978 (Graziella Pagliano Ungari, Cesare Segre, Maria Corti, Amedeo Quondam, Giancarlo Mazzacurati, Ercangelo Leone De Castris, Lore Terracini, Mario Ricciardi, Tiziana Piovesana e Diego Robotti, Carlo Ossola).

Forse lo stesso pensiero potrà servire a tranquillizzare gli antichi e nuovi adepti delle storie letterarie (compreso De Sanctis, il capostipite più celebre, sebbene ormai lontano dalle consuetudini delle letture scolastiche, così pure, Lanson, Mornet, Philippe Van Tieghem e altri ancora).

*Riferimenti bibliografici*

- Anselmi G.M. (2013), *Narrare Storia e storie. Narrare il mondo*, Milano, Franco Angeli.
- Auerbach Erich (1949), *Introduction aux études de philologie romane*, Frankfurt am Main, Klostermann. Trad. it. di M.R. Massei (1967 [1963]), *Introduzione alla filologia romanza*, Torino, Einaudi.
- Baldensperger Fernand (1904), *Goethe en France. Étude de littérature comparée*, Paris, Hachette.
- Bárberi Squarotti Giorgio (1978), “Quasi una tavola rotonda”, in Carlo Ossola, Mario Ricciardi (a cura di), *Inchiesta sulla storia letteraria*, Torino, Stampatori, 11-20.
- Barthes Roland (1963 [1960]), “Histoire ou littérature?”, in Id., *Sur Racine*, Paris, Seuil, 147-167. Trad. it. di Lidia Lonzi (1966), “Storia o letteratura?”, in Roland Baerthes, *Saggi critici*, Torino, Einaudi, 95-115.
- Bergson Henri (1959 [1907]), *L'évolution créatrice*, Paris, PUF. Trad. it., introduzione e note di Armando Vedaldi (1963), *L'evoluzione creatrice*, Firenze, Sansoni.
- Biagini Enza (1987 [1980]), “Storia e Teoria della letteratura”, in Ead., *Forme e Funzioni della critica*, Pisa, Pacini, 157-214.
- Bray René (1927), *Formation de la doctrine classique en France*, Paris, Hachette.
- Brunetière Ferdinand (2000 [1890]), *Évolution des genres dans la littérature française. Introduction. Évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours*, préface de Béatrice Mousli, Paris, Pocket. Trad. it. e introduzione di Paolo Bagni (1980), *L'evoluzione dei generi nella storia della letteratura. Lezioni tenute all'École normale supérieure*, Parma, Pratiche.
- (1897), *Manuel d'histoire de la littérature française*, Paris, Hachette.
- Cohen Ralph, ed. by (1970), *Is Literary History Obsolete?*, *New Literary History* II, 1.
- Compagnon Antoine (1983), *La Troisième République des lettres. De Flaubert à Proust*, Paris, Seuil.
- (1989), “Réflexion sur le retour d'un souci historique après la nouvelle critique”, in Clément Moisan (sous la direction de), *L'Histoire littéraire. Théories, méthodes, pratiques*, Québec, Presses de l'Université Laval, 197-216.
- Croce Benedetto (2003 [1902]), “La letteratura comparata”, in Id., *Scritti filosofici*, a cura di Massimiliano Mancini, vol. I, *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'Estetica italiana*, Napoli, Bibliopolis, 490-773.
- (1918), “La riforma della storia artistica e letteraria”, *La Critica* 16, 1-16, <<http://www.cognitivephilology.uniroma1.it/index.php/lacritica/index>> (11/2017).
- Croce Benedetto, Spingarn J.E. (2001), *Carteggio*, a cura di Emanuele Cutinelli-Rèndina, Bologna, il Mulino.
- De Sanctis Francesco (1870-1871), *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Morano, 2 voll.
- (1890 [1869]), “Settembrini e i suoi critici”, in Id., *Nuovi saggi critici*, Napoli, Morano 1890, 227-254.

- Folkierski Wladislaw (1925), *Entre le classicisme et le romantisme. Etude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIIIe siècle*, Cracovie-Paris, Académie polonaise des Sciences et des lettres, Champion.
- Getto Giovanni (1969 [1942]), *Storia delle Storie letterarie*, Firenze, Sansoni.
- Glinoeer Anthony (2012), “Quelles histoires littéraires de la littérature?”, *Acta fabula* XIII, 1, 1-15, <<http://www.fabula.org/acta/document6748.php>> (11/2017).
- Gnisci Armando, Sinopoli Franca (2004 [1997]), *Manuale storico di letteratura comparata*, Roma, Meltemi.
- Gourfinkel Nina (2016 [1929]), “Les nouvelles méthodes d'histoire littéraire en Russie / I nuovi metodi di storia letteraria in Russia”, trad. it. di Josiane Tourres, *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente* 5, 540-583, <<http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-20054>> (11/2017).
- Gourfinkel Nina, Van Tieghem Philippe (2015), “Chronique. Quelques produits du ‘Formalisme’ russe / Cronaca. Alcuni prodotti del ‘Formalismo’ russo”, trad. it. di Josiane Tourres, *LEA – Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente* 4, 530-545, <<http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-17779>> (11/2017).
- Jauss H.R. (1967), *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Universitas-Druckerei GmbH, Konstanz. Trad. it. di Alberto Varvaro (1969), *Perché la storia della letteratura*, Napoli, Guida.
- (1978 [1974]), “L'histoire de la littérature: un défi à la théorie littéraire et Histoire de l'art”, in Id., *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, 21-80.
- Lanson Gustave (1895), *Histoire de la littérature française*, Paris, Hachette.
- Magendie Maurice (1926), *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France de 1600 à 1660*, Paris, PUF, 2 vols.
- Mélanges d'histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger* (1930), Paris, Champion, 2 vols.
- Orvieto Paolo (2003), “Francesco De Sanctis”, in Enrico Malato (dir.), *Storia della letteratura italiana*, vol. XI, *La critica letteraria dal Due al Novecento*, coordinato da Paolo Orvieto, Roma, Salerno Editrice, 679-709.
- (2015), *De Sanctis*, Roma, Salerno.
- Ossola Carlo, Ricciardi Mario (1978), *Inchiesta sulla storia letteraria*, Torino, Stampatori.
- Pazzaglia Mario, a cura di (1978), *Letteratura e storia della letteratura*, Bologna, Zanichelli.
- Perkins David (1992), *Is Literary History Possible?*, Baltimore-London, John Hopkins UP.
- Petronio Giuseppe, a cura di (1981), *Teorie e realtà della storiografia letteraria. Guida storica e critica*, Roma-Bari, Laterza.
- Ricciardi Mario, a cura di (1976), *Didattica dell'italiano*, Torino, Stampatori.
- Sinopoli Franca, a cura di (1999), *Il mito della letteratura europea*, Roma, Meltemi.
- , a cura di (2003), *La letteratura europea vista dagli altri*, Roma, Meltemi
- Spingarn J.E. (1899), *A History of Literary Criticism in The Renaissance. With Special Reference to the Influence of Italy in the Formation and Development of Modern Classicism*, New York, MacMillan Company. Trad. it. di Antonio Fusco (1905), *Storia della critica letteraria nel Rinascimento. Saggio sulle origini dello spirito classico nella letteratura*, con correzioni e aggiunte dell'autore e prefazione di Benedetto Croce, Bari, Laterza.



- Tomaševskij Boris (1928), "La nouvelle école d'histoire littéraire en Russie", *Revue des études slaves* VIII, 3, 226-240, <[http://www.persee.fr/doc/slave\\_0080-2557\\_1928\\_num\\_8\\_3\\_7415](http://www.persee.fr/doc/slave_0080-2557_1928_num_8_3_7415)> (11/2017).
- Van Tieghem Paul (1931), *La littérature comparée*, Paris, Armand Colin.
- Van Tieghem Ph.A. (1930), "Tendances nouvelles en histoire littéraire", *Études françaises* 22, 1-61.
- (1960), *Les grands acteurs contemporains*, Paris, PUF.
- (1965), *Histoire du théâtre italien*, Paris, PUF.
- (1968), *Dictionnaire des littératures*, Paris, PUF, 4 vols.
- Viala Alain (1992), "Barthes Blanchot, Lanson: de l'origine de certaines gênes théoriques pour l'histoire littéraire", *Texte* 12, 1-11, <[http://french.chass.utoronto.ca/unsorted/litera/Revue\\_Texte/Viala.pdf](http://french.chass.utoronto.ca/unsorted/litera/Revue_Texte/Viala.pdf)> (11/2017).
- Wellek René, Warren Austin (1942), *Theory of Literature*, New York, Harcourt, Brace and Company.



ÉTUDES FRANÇAISES

fondées sur l'initiative de la  
Société des Professeurs français en Amérique

---

VINGT-DEUXIÈME CAHIER

Tendances Nouvelles  
en  
Histoire Littéraire

par

PHILIPPE VAN TIEGHEM

1<sup>er</sup> Juin 1930

Société d'Édition "LES BELLES LETTRES"

95, Boulevard Raspail

PARIS

## Tendances nouvelles en histoire littéraire (*Études Françaises*, 1<sup>er</sup> Juin 1930, pp. 1-66)

*Philippe Van Tieghem*

[1]

*Avant-propos*

On se propose, dans cette étude, de présenter les diverses thèses qui s'offrent actuellement en ce qui concerne la manière d'étudier l'œuvre littéraire du passé.

L'occasion de cette mise au point a été fournie par le débat qui s'est engagé dans la revue américaine *The Romanic Review* de 1926 à 1929. On a donc d'abord résumé ce débat en présentant successivement les thèses opposées, et en analysant revendications ou protestations souvent un peu complexes.

Mais on a cru que cette discussion présentée seule donnerait une idée fautive du débat plus ample et plus grave qui se joue à, propos de ces disciplines. Aussi a-t-on analysé, dans la seconde partie du volume, des théories émises par des savants bien différents de nationalité et de tendances, mais qui ont tous ceci de commun qu'ils veulent compléter l'histoire littéraire telle qu'on la pratique couramment dans nos universités et la replacer dans son [2] domaine propre ou trouver d'autres méthodes capables de rendre compte de la vérité dans tous ses aspects.

Nous nous sommes permis d'exprimer en dernier lieu, avant de conclure, quelques vues personnelles provoquées par la lecture des travaux d'autrui, mais à qui manque l'autorité que leur donnerait une œuvre savante déjà réalisée selon ces mêmes vues.

On a cru utile de compléter l'ouvrage par une bibliographie sommaire d'articles et d'ouvrages se rattachant à ces questions de méthodes.

La présentation qui suit paraîtrait bien partielle si l'on ne songeait que nous avons supposé connus les principes de la méthode proposée et si magistralement pratiquée par les fondateurs des écoles françaises d'histoire littéraire et de littérature comparée.

Elle peut d'autre part sembler bien incomplète. Elle l'est; nous le savons. Nous ne prétendons pas tout dire; nous ne voulons qu'indiquer quelques tendances susceptibles d'ouvrir des horizons et de faire réfléchir. [3]

## Nuove tendenze nella storia letteraria (*Études Françaises*, 1 giugno 1930)

*Philippe Van Tieghem*  
Traduzione di Josiane Tourres

[1]

*Prefazione*

In questo studio ci proponiamo di trattare le diverse tesi che attualmente si presentano per quanto riguarda il modo di studiare l'opera letteraria del passato.

L'opportunità di questa messa a punto è stata fornita dal dibattito avviato dalla rivista americana *The Romanic Review* dal 1926 al 1929. Abbiamo sintetizzato prima di tutto tale dibattito presentando le tesi contrapposte e analizzando rivendicazioni o proteste spesso un po' complesse.

Abbiamo creduto tuttavia che la discussione da sola, senza ulteriori approfondimenti, avrebbe dato un'idea sbagliata del dibattito più ampio e grave che si sta svolgendo a proposito di queste discipline. Perciò abbiamo analizzato, nella seconda parte del volume, alcune teorie pronunciate da scienziati tra loro molto diversi per nazionalità e tendenze, ma che hanno, tutti, in comune questo: intendono andare oltre la storia letteraria così come viene praticata nelle nostre università, ricollocandola nel proprio [2] ambito per individuare altri metodi in grado di rendere conto della verità sotto ogni aspetto.

Infine ci siamo permessi di esprimere, prima di concludere, alcuni punti di vista personali indotti dalla lettura delle ricerche altrui ma alle quali manca l'autorevolezza che sarebbe loro conferita da un'opera scientifica già realizzata secondo questi stessi criteri.

Abbiamo ritenuto utile integrare il testo con una bibliografia sommaria di articoli e opere inerenti a queste questioni di metodo.

La presentazione che segue potrebbe sembrare di parte se non si tenesse conto del fatto che abbiamo presupposto la conoscenza dei principi del metodo proposto e praticato in modo davvero eccelso dai fondatori delle scuole francesi di storia letteraria e di letteratura comparata.

D'altronde può sembrare particolarmente incompleta. E lo è; lo sappiamo. Non pretendiamo di dire tutto; vogliamo solo indicare alcune tendenze in grado di ampliare gli orizzonti e fare riflettere. [3]

### 1. *La discussion de la Romanic Review*

L'étincelle jaillit de la plume de M. Spingarn, Professeur à l'Université Columbia, N.Y. Rendant compte en 1926 dans le tome XVII de la *Romanic Review* d'une thèse récente<sup>1</sup>, il posait à son sujet une question de méthode fort importante. L'auteur avait-il tiré tout le profit possible des nombreuses fiches qu'il avait recueillies? Ce demi-million de mots qui formait son ouvrage n'était-il pas disproportionné avec la valeur des résultats obtenus?

Je ne veux pas – dit-il – traiter légèrement ces patientes recherches, ni déclarer sans acception d'espèces la guerre à l'érudition en général, ce qui est à la mode aujourd'hui parmi les journalistes, mais ce qui serait fort déplacé sous la plume d'un savant.

Je veux seulement indiquer qu'un travailleur ne doit pas se contenter d'utiliser les matériaux qu'il a accumulés en donnant de longs extraits de tous les livres qu'il a lus et de grouper ces extraits suivant l'ordre chronologique, en ajoutant à l'occasion quelques commentaires épisodiques sur leur signification historique.

[4] Dans le cas particulier, l'auteur a beaucoup lu, mais il n'a pas lu assez, surtout des ouvrages étrangers, sur son sujet, ouvrages qui ont précédé et causé les textes français dont il s'occupe... Aucune étude de l'histoire locale d'un idéal n'est possible, si on ne comprend les modifications de cet idéal d'un pays à un autre...

L'auteur a étudié un grand problème social et un corps de théories sociales sans aucune compréhension réelle de leur provenance et de leur place dans l'histoire, faute de connaître leurs antécédents.

L'ouvrage en question a montré à M. Spingarn un danger si pressant que, dans son amour et dans son respect pour notre œuvre antérieure dans le domaine de l'histoire littéraire, il a cru devoir sonner le tocsin et prévenir les historiens du danger qui les menaçait.

A ses yeux ce danger est double:

D'abord l'auteur d'un gros ouvrage savant se contente de livrer au lecteur un stock de faits plus ou moins classés, mais nullement utilisés au service d'une hypothèse à prouver, nullement repensés, nullement assimilés, qui grossissent l'ouvrage sans profit, puisque les considérations que l'auteur en tirerait sont leur raison d'être, et que ces considérations manquent.

En second lieu, toute la perspective du phénomène dont M. Magendie nous parle est faussée parce qu'il se borne à étudier en vase clos un phénomène social qui n'est compréhensible que si on le rapporte à ceux qui l'ont précédé à l'étranger. L'étude ne sera riche en enseignements que si elle dose l'apport

<sup>1</sup> *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France de 1600 à 1660*, par M. Magendie, Paris, 1926.

### 1. *La discussione della Romanic Review*

La scintilla è nata dalla penna di J.E. Spingarn, professore alla Columbia University di New York. Nel 1926 facendo la recensione – per la *Romanic Review*, tomo XVII – a una recente tesi di Maurice Magendie<sup>1</sup>, ha posto sulla materia una importante domanda di metodologia. Magendie aveva tratto tutto il vantaggio possibile dalle numerose schede da lui raccolte? Le cinquecentomila parole che costituivano la sua opera non erano forse sproporzionate rispetto al valore dei risultati raggiunti? Dice Spingarn:

Non voglio trattare con leggerezza queste pazienti ricerche, né, senza tener conto delle specificità, dichiarare guerra all'erudizione in genere, cosa che va di moda oggi tra i giornalisti, ma che sarebbe affatto inappropriato se scritto da uno scienziato.

Voglio solo indicare che un ricercatore non deve accontentarsi di usare i materiali accumulati proponendo lunghi brani di tutti i libri che ha letto e di raggruppare questi estratti seguendo l'ordine cronologico aggiungendo eventualmente qualche commento episodico sul loro significato storico.

[4] Nel caso specifico l'autore ha letto molto, ma non abbastanza, soprattutto opere straniere, sull'argomento di suo interesse, opere che hanno preceduto e dato origine ai testi francesi di cui si occupa... Non è possibile uno studio della storia locale di un'idea se non si capiscono i cambiamenti di tale idea da paese a paese...

Magendie ha studiato un importante problema sociale e un corpus di teorie sociali senza aver affatto capito la loro provenienza né il loro posto nella storia, in quanto non ne conosceva i precedenti.

L'opera in questione ha evidenziato a J.E. Spingarn un pericolo così pressante che, visto il suo amore e il suo rispetto per la nostra opera anteriore nel campo della storia letteraria, ha ritenuto di dover dare l'allarme e avvisare gli storici riguardo al pericolo che li minacciava.

A suo parere il pericolo è duplice:

Prima di tutto Magendie, autore di una così corposa opera scientifica, si accontenta di fornire al lettore un insieme di fatti più o meno classificati ma senza usarli a favore di un'ipotesi da dimostrare, ripensare, assimilare facendo crescere l'opera senza alcun vantaggio, dato che le considerazioni che l'autore ne potrebbe trarre, e che costituirebbero la loro ragion d'essere, mancano.

In secondo luogo, l'intera prospettiva del fenomeno di cui Magendie ci parla è falsata perché si limita a studiare per conto proprio un fenomeno sociale che è comprensibile solo se viene confrontato con quelli che lo hanno preceduto all'estero. Lo studio sarebbe ricco di insegnamenti soltanto se si

<sup>1</sup> Magendie 1925.

de la France dans [5] ce vaste mouvement européen. Elle ne peut le faire, puisque l'auteur, ignorant ce qui s'est passé ailleurs et auparavant, met sur le même plan ce qui n'est que copie servile de la mode étrangère et ce qui révèle une conception particulière de l'homme.

\* \* \*

Le compte-rendu de M. Spingarn a incité M. Mornet à préciser le but de l'histoire littéraire. Il l'a fait dans le volume XVIII de la *Romanic Review*, n° 2, en avril-juin 1927.

M. Mornet estime que M. Spingarn se fonde sur une conception de l'histoire littéraire qu'il importe non de discuter dans l'abstrait, mais de juger sur ses résultats.

M. Spingarn aurait voulu voir M. Magendie embrasser d'un coup d'œil l'ensemble du mouvement des esprits qui, au xvii<sup>e</sup> siècle, imposa l'idéal de l'honnête homme. On ne peut dire si ce qui aurait été fait aurait eu de la valeur; mais on peut discuter sur des études reprises, sur un autre sujet, avec la méthode même que suppose M. Spingarn.

C'est pourquoi M. Mornet étudie le livre de M. Folkierski: *Entre le classicisme et le romantisme*<sup>2</sup>, donnant à la partie adverse cet avantage quel'ouvrage-test est incontestablement le produit d'un esprit supérieur, fécond en idées profondes ou puissantes, et que son sujet touche aux plus graves intérêts de l'esprit et du goût. [6]

M. Folkierski étudie la manière dont se sont posés, au xvii<sup>e</sup> et au xviii<sup>e</sup> siècle, les grands problèmes de l'esthétique, en France comme en Angleterre, en Italie, en Allemagne, partout où des penseurs ont essayé de comprendre cette mystérieuse nature du beau. Il y a dans ce genre d'ouvrages deux principes que je me permets de distinguer tout de suite, dont le premier est subordonné au second, la *philosophie* et l'*européanisme*. Ces deux principes en font une œuvre qui échappe au cadre de l'histoire littéraire telle que la comprend M. Mornet, puisque cette science doit, selon lui, être essentiellement *historique* et *nationale*.

En quoi la méthode appelée par M. Spingarn et appliquée par M. Folkierski n'est-elle pas historique? Parce qu'elle se soucie moins des rapports précis de cause à effet que des ressemblances.

Je vois bien, en effet, dans l'ouvrage de M. Folkierski que les problèmes esthétiques discutés par Saint-Evremond, Fontenelle, Fénelon, Dubos, Batteux, Diderot, etc... l'ont été également par Harris, Conti, Hurd, Home, Jonathan Richardson, Daniel Webb, etc... Mais les uns ont-ils connu les autres, directement ou même indirectement? [...] Jamais ou presque jamais M. Folkierski ne se pose la question. Quand il le fait, il s'en tient à quelques indications rapides [...] Or, tant que ces ques-

<sup>2</sup> Paris, 1925.

quantificasse il contributo della Francia in [5] quell'ampio movimento di idee europeo. Non lo può fare visto che l'autore, all'oscuro di quello che è successo altrove e prima, mette allo stesso livello quello che non è altro che una copia servile della moda estera e ciò che rivela una concezione specifica dell'uomo.

\* \* \*

La recensione di J.E. Spingarn ha portato Daniel Mornet a precisare lo scopo della storia letteraria. Lo ha fatto sulla *Romanic Review* (XVIII, 2, aprile-giugno 1927).

Mornet ritiene che Spingarn si basi su una concezione della storia letteraria che non va discussa in termini astratti bensì giudicata a seconda dei suoi risultati.

Spingarn avrebbe voluto vedere Magendie abbracciare velocemente l'insieme del movimento degli spiriti che nel Seicento impose l'ideale dell'uomo onesto. Non si può dire se ciò che si sarebbe dovuto fare avrebbe avuto valore; ma si può discutere su studi avviati su un altro argomento con lo stesso metodo ipotizzato da Spingarn.

Perciò Mornet studia il libro di Władysław Folkierski *Entre le classicisme et le romantisme*<sup>2</sup>, dando alla controparte il vantaggio di poter verificare se l'opera-test sia realmente il prodotto di un'intelligenza superiore ricca di idee profonde o potenti, e se il suo argomento sia attinente agli interessi più impellenti dello spirito e del gusto. [6]

Folkierski studia il modo in cui nel Seicento e nel Settecento si sono posti i grandi problemi dell'estetica, sia in Francia che in Inghilterra, in Italia e in Germania, in tutti i luoghi in cui i pensatori abbiano provato ad interrogarsi sulla misteriosa entità del bello.

In questo genere di opera ci sono due principi che mi permettono di distinguere subito, tra l'altro il primo è subordinato al secondo: la *filosofia* e l'*europèismo*. Questi due principi portano ad un'opera che sfugge al quadro della storia letteraria così come la intende Mornet, visto che secondo lui questa scienza dovrebbe essere essenzialmente *storica e nazionale*.

In che senso il metodo evocato da Spingarn e applicato da Folkierski non sarebbe storico? Perché non si occupa di rapporti precisi di causa-effetto bensì di somiglianze.

Infatti vedo bene nell'opera di Folkierski che le problematiche estetiche discusse da Saint-Evremond, Fontenelle, Fénelon, Dubos, Batteux, Diderot ecc. ... sono state dibattute anche da Harris, Conti, Hurd, Home, Jonathan Richardson, Daniel Werbb ecc... Ma i primi hanno conosciuto i secondi, direttamente o anche indirettamente?... Folkierski non si pone mai o quasi tale domanda. Quando lo fa, si limita ad alcune indicazioni rapide. Ora, finché tali precise problematiche

<sup>2</sup> Folkierski 1925.



tions précises d'influences ne seront pas résolues, je vois bien ce que nous apporte une étude simplement «parallèle» de nos critiques français et des critiques anglais, italiens, espagnols, etc... Elle prouve qu'il y a eu en Europe des *simultanités*. La constatation de ces simultanités pose de vastes problèmes, passionnants sans doute, mais dont la solution, ni même [7] la description ne sont nullement nécessaires pour une histoire exacte et instructive de chaque littérature nationale.

Le danger de cette méthode de *littérature générale*, continue M. Mornet, c'est d'abord qu'elle est forcément incomplète. Qui nous dit que tels problèmes qui se sont posés en Angleterre et en Espagne ne se sont pas posés en Chine, même sans qu'on envisage une influence? C'est ensuite que le lecteur peut croire à des influences, alors qu'il n'y a que rencontre, et fausser l'originalité réelle de tel ou tel écrivain national. C'est enfin que l'auteur, dans son désir d'embrasser de vastes espaces, doit choisir:

Il n'y a pas en France, Angleterre, Italie, Allemagne, deux ou trois douzaines de théoriciens du goût, du beau, de la poésie. Il y en a deux ou trois centaines, à ne compter que ceux qui ont eu quelques lecteurs. Lesquels choisira-t-on? Si M. Folkierski s'en tient à ceux qui sont les plus grands, c'est un point de vue bien subjectif. Admettons-le pourtant. Mais on peut s'étonner de la présence dans son livre, pour la langue française, de l'abbé Batteux, de Crousaz, de L. Riccoboni, de Muralt même, et de l'absence de Marivaux, d'Alembert, La Harpe et de dix autres. S'il s'agit non pas d'étudier les doctrines les plus intelligentes, les vues les plus profondes, mais de faire l'histoire de celles qui ont eu le plus d'influence, qui ont agi le plus vigoureusement sur l'évolution des idées, toutes sortes d'écrivains que M. Folkierski ignore ou dédaigne devraient trouver place dans son livre.

Peu historique, cette méthode, par son but même, ne peut pas être nationale. Elle prétend atteindre [8] à une vue générale d'un phénomène humain, tout au moins européen, et cherche surtout à saisir les caractères les plus généraux, partant, dira-t-elle, les plus profonds, les plus essentiels, d'un mouvement de l'intelligence ou de la sensibilité qui a ébranlé des peuples bien divers. En conséquence, elle recherchera la matière la plus étendue. Elle dépassera les frontières et sera curieuse des aspects divers qu'une même tendance a présentés, ou de ce que présentent de commun ces aspects superficiellement divers.

Sans doute, ici, le principe ne peut être que loué. Mais, en fait, la critique de M. Mornet est double et porte sur deux objets. Ce qu'il appelle la philosophie de la littérature, c'est-à-dire l'effort pour construire de vastes synthèses historiques, a le louable désir d'embrasser de grandes périodes dans de grands espaces, mais le philosophe de la littérature doit opérer ses constatations sur des expériences jusqu'à présent incomplètes. La littérature générale, d'autre part, mettant souvent de côté le concept d'influence, pour se contenter de la *rencontre*, n'est plus de l'histoire de la littérature.

Mais on comprend que M. Mornet fasse d'une pierre deux coups et tente d'abattre à la fois ces deux audacieuses méthodes, puisque la philosophie de la



di influenze non saranno risolte, vedo il contributo di uno studio semplicemente "parallelo" compiuto da critici francesi, inglesi, italiani, spagnoli ecc. ... È la dimostrazione che in Europa ci siano state delle simultaneità. Constatate tali simultaneità fa sorgere ampie problematiche, senz'altro appassionanti, ma la cui soluzione e [7] descrizione non sono affatto necessarie per una storia esatta e istruttiva di ogni letteratura nazionale.

Il pericolo di questo metodo di *letteratura generale*, prosegue Mornet, sta prima di tutto nel fatto che è necessariamente incompleto. Chi ci può dire che tali problematiche sorte in Inghilterra e in Spagna non siano sorte in Cina, anche se non viene ipotizzata una sua influenza? Di conseguenza, il lettore può credere di trovarsi di fronte a influenze, mentre si tratta soltanto di incontri falsando in tal modo la reale originalità di tale o tal altro scrittore nazionale. Infine l'autore, desiderando abbracciare ampi spazi, deve scegliere:

In Francia, Inghilterra, Italia, Germania non esistono due o tre dozzine di teorici del gusto, del bello, della poesia. Ce ne sono due o tre centinaia, escludendo coloro che hanno avuto pochi lettori. Quali verranno scelti? Se Folkierski si limita a quelli che sono i più grandi, è un punto di vista molto soggettivo. Eppure dobbiamo accoglierlo. Ma possiamo stupirci della presenza, nel suo libro, per la lingua francese, dell'abate Batteux, di Crousaz, di L. Riccoboni, addirittura di Muralt, e dell'assenza di Marivaux, d'Alembert, La Harpe e altri dieci. Non si tratta di studiare le dottrine più intelligenti, i punti di vista più profondi bensì di fare la storia di quelle che hanno avuto maggiore influenza e hanno inciso con più vigore sull'evoluzione delle idee. Tutti gli scrittori che Folkierski ignora o trascurava dovrebbero trovare posto nel suo libro.

Questo metodo, poco storico per via del suo scopo stesso, non può essere nazionale. Pretende di raggiungere [8] una visione generale di un fenomeno umano, per lo meno europeo, e cerca soprattutto di cogliere i caratteri più generali a partire, a quanto dice, da quelli più profondi, essenziali, di un movimento dello spirito o della sensibilità che ha fatto vacillare popoli molto diversi. Di conseguenza tale metodo cercherà la materia più estesa. Andrà oltre i confini e sarà interessato dai diversi aspetti presentati dalla medesima tendenza oppure da ciò che questi aspetti superficialmente diversi presentano di comune.

Senz'altro qui si può solo elogiare il principio. Ma in realtà la critica di Mornet è duplice e verte su due oggetti. Quella che chiama la filosofia della letteratura, vale a dire lo sforzo per costruire ampie sintesi storiche, ha il lodevole intento di abbracciare grandi periodi in ampi spazi, ma il filosofo della letteratura deve compiere le proprie constatazioni a partire da esperienze fino ad allora incomplete. D'altra parte la letteratura generale, mettendo da parte il concetto di influenza accontentandosi dell'*incontro*, non è più storia della letteratura.

Ma si capisce che Mornet prendendo due piccioni con una fava provi ad abbattere due metodi audaci, visto che la filosofia della letteratura, per lo

littérature, telle du moins que la réalise l'ouvrage de M. Folkierski, négligeant les frontières et peu soucieuse d'observer avec précision la nature des échanges, étudie le même objet que la littérature générale.

Concluons. Il est bon qu'il y ait une philosophie de la littérature. On peut mettre dans ces études du talent ou [9] du génie. Il est bon aussi qu'il y ait des études strictement historiques qui cherchent seulement à dire exactement comment les choses se sont passées. Mais il est dangereux de brouiller le jeu en prétendant justifier la philosophie par une histoire sommaire, incomplète, où le faux sera toujours mêlé au vrai; comme c'est un mauvais calcul que de vouloir justifier une enquête historique hâtive par des «idées», une philosophie, ou ingénieuse ou solennelle.

Il est bon, il est souhaitable, qu'il y ait une histoire littéraire européenne ou même mondiale. Ce sera la plus belle des histoires. Mais elle ne sera que du bavardage ou de l'à peu près ou du provisoire tant qu'elle ne s'appuiera pas sur des enquêtes nationales précises où l'étranger n'aura à prendre que la place qui lui est due. Les synthèses générales vaudront ce que vaudront ces synthèses partielles [...] Je suis donc d'accord avec M. Spingarn. Ce qu'il nous faut, c'est une histoire de la civilisation. Et à chaque moment de l'histoire, l'intérêt est de comparer la France (ou un autre pays), de déterminer leur apport original. Mais pour le déterminer, ne faut-il pas commencer par décrire ce pays très exactement? [...] Il y a chez nous des historiens de la littérature qui ne se proposent pas d'être «philosophes», ni «européens», ni encore moins «nationalistes». Quand un sujet les intéresse, ils veulent seulement connaître la vérité; ils suivent la méthode qui doit les conduire à cette vérité. Ils ne se sont pas encore laissé convaincre qu'il faut, pour des enquêtes restreintes et précises, embrasser toujours tous les espaces des nations et les cieux de la métaphysique, au risque de laisser échapper la patiente, modeste et terrestre vérité d'une nation.

La position de M. Mornet, telle que la définit cet article, est parfaitement nette. Il veut que le travailleur consente à chercher des faits exacts, contrôlés, précis. Or sa matière, pour qu'il puisse obtenir une [10] rigueur suffisante, doit être réduite. Il se bornera donc à étudier non pas des phénomènes propres à une littérature (y en a-t-il ?) mais l'aspect national de problèmes peut-être européens. Ces résultats limités, mais certains, seront sans doute plus tard utilisés par les auteurs de synthèses, par des esprits *philosophiques*, qui ayant pour chaque littérature des résultats assurés, pourront, sans perdre pied, s'avancer jusqu'aux constructions *métaphysiques* qui les utilisent. Il se défie des synthèses hâtives qui, effaçant les différences des temps, négligeant les influences, cherchent à reconstruire logiquement soit un mouvement de pensée, soit la pensée d'un écrivain, et rejettent en effet les méthodes de l'histoire pour prendre celles de la philosophie métaphysique. Pour ces raisons, philosophie de la littérature et littérature générale lui sont également suspectes.

Aux doutes de M. Mornet sur la légitimité d'études de littérature générale, répond l'article de M. Paul Van Tieghem paru dans la *Romanic Review*, vol. XX, n° 2, en avril-juin 1929. M. Paul Van Tieghem distingue les cas où il y

meno quella realizzata dall'opera di Folkierski, nel trascurare i confini e poco preoccupata di osservare con precisione l'entità degli scambi, studia lo stesso oggetto della letteratura generale.

Concludiamo. È bene che ci sia una filosofia della letteratura. Si possono inserire in tali studi talento e [9] genio. È bene che esistano studi prettamente storici che intendano dire esattamente come si sono svolte le cose. Ma è pericoloso confondere i giochi nella pretesa di giustificare la filosofia con una storia sommaria, incompleta dove si mescolerà sempre il falso con il vero; allo stesso modo è un calcolo sbagliato voler giustificare un'indagine storica precipitosa ricorrendo a "idee", a una filosofia, o ingegnosa o solenne.

È bene, è augurabile, che ci sia una storia letteraria europea o addirittura mondiale. Sarebbe la più bella delle storie. Ma non sarà altro che chiacchiera o approssimazione o provvisorietà finché non si appoggerà su ricerche nazionali precise in cui la letteratura straniera non avrà che occupare il posto che le è dovuto. Le sintesi generali varranno quanto le sintesi parziali... Concordo perciò con Spingarn. Ciò che serve è una storia della civiltà. E in ogni momento della storia, l'interesse è di confrontare la Francia (o un altro paese) e di determinare il suo (il loro) contributo originale. Ma per farlo, non occorre forse cominciare con l'esatta descrizione del paese?... In Francia ci sono storici della letteratura il cui intento non è quello di essere dei "filosofi" né degli "europei", e tanto meno dei "nazionalisti". Quando un argomento suscita il loro interesse, vogliono solo conoscere la verità; seguono il metodo che deve portare a questa verità. Non si sono ancora lasciati convincere dal fatto che occorra, in vista di ricerche circoscritte e precise, abbracciare sempre e tutti gli spazi delle nazioni e i cieli della metafisica, rischiando di lasciarsi sfuggire la paziente, modesta e terrena verità di una nazione.

La posizione di Mornet, come la definisce questo articolo, è molto netta. Vuole che il ricercatore si dedichi a fatti esatti, controllati, precisi. Ma affinché egli possa ottenere un [10] rigore sufficiente, la materia deve essere circoscritta. Perciò si limiterà a studiare non fenomeni propri di una letteratura (ce ne sono?) bensì l'aspetto nazionale di problemi (forse europei). Tali risultati limitati ma certi saranno senza dubbio utilizzati successivamente dagli autori di sintesi, da menti *filosofiche* che, siccome hanno per ogni letteratura dei risultati certi, potranno senza perdersi e utilizzandoli, dare avvio a costruzioni *metafisiche*. Il ricercatore diffiderà delle sintesi precipitose che, cancellando le differenze dei tempi e tralasciando le influenze, cercano di ricostruire logicamente sia un movimento di pensiero sia il pensiero di uno scrittore e respingono in effetti i metodi della storia per adottare quelli della filosofia metafisica. Per tali motivi filosofia della letteratura e letteratura generale sono per lui ugualmente sospetti.

Ai dubbi di Mornet sulla legittimità di studi di letteratura generale risponde l'articolo di Paul Van Tieghem pubblicato sempre sulla *Romanic Review* (vol. XX, 2, aprile-giugno 1929). Paul van Tieghem distingue casi in cui c'è

a influence, et dans ce cas, la littérature générale n'est qu'une extension dans l'espace de la littérature comparée, et les cas où il ne saurait y avoir influence.

Ces derniers cas apparaissent à l'auteur comme les plus dignes peut-être d'attention. Ils touchent à ce que la psychologie humaine offre de plus commun, partant de plus profond, puisque des modes intellectuelles senties nécessaires simultanément par des [11] esprits et des tempéraments aussi différents que ceux d'un Espagnol ou d'un Polonais ne peuvent venir que d'une partie de l'être assez profonde pour être essentielle à l'homme et non particulière à un groupe. Ce qu'offrent de spontané ces manifestations de la sensibilité est ce qui fait leur prix, par les révélations que ce caractère apporte sur le fond de l'être à certaines époques, sur les conséquences littéraires de faits sociaux, politiques, matériels, puisque rien d'autre n'étant commun entre deux littératures éloignées, la cause commune sera bien ce fait humain, cet état général des mœurs, ce je ne sais quoi qui flotte dans l'air et qui est peut-être bien la cause essentielle des œuvres, cause que des influences de détail non seulement prouvent, mais supposent aussi nécessairement.



L'article de M. Mornet amena dans la conscience de M. Bernard Faÿ, professeur à l'Université de Clermont-Ferrand, des réactions dont il nous livre les phases dans un remarquable article paru dans le n° 2 du vol. XIX de la même revue, en avril-juin 1928. Tandis que le premier considérait comme le véritable ennemi de l'histoire littéraire une philosophie de la littérature fondée sur une histoire générale des littératures, le second menace l'histoire littéraire d'un nouveau danger en proposant la méthode qu'il intitule: *Critique littéraire littéraire, ou histoire littéraire artistique*.

Les méthodes qui s'opposent véritablement et s'affrontent [12] aujourd'hui dans l'étude de la littérature sont, d'une part, les disciplines historiques à base et tendance scientifiques, d'autre part, les techniques littéraires proprement dites à base et tendance artistiques.

Ainsi, M. Spingarn, M. Mornet, M. Folkierski, M. Paul Van Tieghem, pour ne parler que de ceux qui sont directement ou indirectement intervenus dans le débat, seraient, selon M. Faÿ, assez proches parents. Tous, avec des réalisations plus ou moins minutieuses et précises, considèrent que la base des études littéraires est formée de faits historiques certains, nombreux, coordonnés. Ils ne différaient guère que sur les domaines où cueillir ces faits et sur leur utilisation. M. Mornet juge bon de les ranger et de les réserver pour le philosophe à venir en attendant qu'il y n ait assez pour que, selon le principe de Descartes, l'énumération soit complète. M. Spingarn voudrait les utiliser tout de suite en les intégrant à des systèmes que les faits découverts ensuite vérifieraient ou contrediraient. Dans ce dernier cas, on en serait quitte pour refaire un système.

influenza – e in tal caso la letteratura generale non è altro che estensione nello spazio della letteratura comparata – e casi in cui non ci può essere influenza.

Questi ultimi casi sembrano all'autore i più degni di interesse. Hanno a che fare con ciò che la psicologia umana offre di più comune partendo dal più profondo. Infatti le mode intellettuali percepite come necessarie allo stesso tempo da [11] spiriti e temperamenti così diversi come quelli di uno spagnolo o di un polacco possono venire solo da una parte dell'essere abbastanza profonda da risultare essenziale per l'uomo e non per un gruppo particolare. Ciò che queste manifestazioni di sensibilità offrono di spontaneo è ciò che fa il loro pregio in virtù delle rivelazioni che esse forniscono circa il fondamento dell'essere in alcune epoche, le conseguenze letterarie dei fatti sociali, politici, materiali. Siccome nient'altro accomuna due letterature lontane, la causa comune sarà proprio il fatto umano, lo stato generale dei costumi, il non so che circola nell'aria e che è forse la causa essenziale delle opere, causa che alcune influenze specifiche non solo provano ma presuppongono necessariamente.

\* \* \*

L'articolo di Mornet suscitò nella coscienza di Bernard Faÿ, professore all'Università di Clermont-Ferrand, alcune reazioni di cui ci rivela le fasi in un articolo notevole pubblicato sul numero 2 del vol. XIX della stessa rivista (aprile-giugno 1928). Mentre il primo riteneva che il vero nemico della storia letteraria fosse una filosofia della letteratura basata su una storia generale delle letterature, il secondo segnala la minaccia di un nuovo pericolo proponendo il metodo definito: *Critica letteraria letteraria, o storia letteraria artistica*.

I metodi che veramente si contrappongono e si scontrano [12] oggi nello studio della letteratura sono, da una parte, le discipline storiche con una base e una tendenza scientifiche, dall'altra parte, le vere e proprie tecniche letterarie con una base e una tendenza artistiche.

Spingarn, Mornet, Folkierski, Paul van Tieghem – per citare solo quelli direttamente o indirettamente intervenuti nel dibattito – sarebbero quindi secondo Faÿ parenti abbastanza stretti. Tutti, con opere più o meno accurate e precise, ritengono che la base degli studi letterari sia costituita da fatti storici sicuri, numerosi e coordinati. Si distinguono tra loro solo per quanto concerne i settori dove raccogliere e utilizzare tali fatti. Mornet ritiene necessario disporli e riservarli per il futuro filosofo aspettando che ce ne siano abbastanza affinché, secondo il principio di Cartesio, l'elencazione sia completa. Spingarn vorrebbe utilizzarli subito inserendoli in sistemi in cui i fatti scoperti successivamente potrebbero essere verificati o confutati. In quest'ultimo caso saremmo costretti a rifare un sistema.

A cela près, ces maîtres sont et veulent être des savants. Le vrai leur importe plus que le beau, et ils obéissent en cela aux lois intellectuelles de notre époque:

En effet, c'est toute notre époque, à bien peu d'exceptions près, qui conçoit la Vérité comme quelque chose de concret, d'universel, d'éternel, et la Beauté comme quelque chose d'individuel, de vague, de changeant, de nébuleux. Depuis la Renaissance l'instinct du Vrai s'est développé dans les sociétés humaines au point d'absorber toutes les [13] forces de l'intelligence, tandis que l'instinct du Beau semble s'engourdir. On invente sans cesse des moyens nouveaux de prouver, de démontrer, d'établir. Ces méthodes finissent par être si précises qu'elles donnent l'impression de l'absolu.

Une étude littéraire vaudra donc dans la mesure où elle a obtenu un résultat certain, où elle a apporté un fait. Mais croire qu'il est possible de trouver un fait dans le domaine des œuvres littéraires du passé repose sur la conception d'un passé mort, figé, donné, accessible et entièrement intelligible.

Ne peut-on concevoir le passé comme à demi-vivant encore? Pouvons-nous en effet ne jeter sur lui que le regard froid d'un instrument, si l'on peut dire, qui enregistre un phénomène? La vie, la vie des hommes vivants, ne met-elle pas entre leurs yeux et le paysage un verre chaque fois différent, qui change «tout ce paysage et tout ce décor qu'ils nomment leur passé»? Le passé a sa vie propre qui est un peu le reflet de la nôtre.

Est-il donc si accessible? Est-ce une donnée si immuable proposée à notre intelligence? N'est-ce pas plutôt un aliment que nous détruisons pour nous en nourrir, que nous devons transformer pour en recréer de la vie?

Non seulement le passé ne peut s'étudier comme une matière figée, mais à cela s'ajoute dans le domaine de la littérature que tout est de l'homme, tout a le caractère d'humanité, tout «y est opinion, qualité, impression ou sensation, sur lesquelles le chiffre n'a pas de prise et qu'il représente grossièrement». [14]

En troisième lieu, le fait même est une sorte de découpage arbitraire dans le tissu complexe de la réalité, et ce découpage présuppose une hypothèse.

Il est vain de dire que vous ne formez aucune hypothèse, car vous ne sauriez vous engager dans une recherche sans être guidé par un certain plan, un certain parti pris, une certaine attente, ou la décision de vous en tenir à une certaine époque, ce qui déjà est un jugement et une hypothèse [...] L'une des plus grandes faiblesses de l'histoire littéraire scientifique me semble être d'ignorer l'usage de l'hypothèse et de chercher à s'en passer.

M. Faÿ touche ici à un point délicat et retourne contre M. Mornet sa prétention même à chercher le vrai. Celui-ci, en effet, se borne pour diminuer les chances d'erreur; il limite son objet pour le mieux embrasser dans son intégrité. Il le découpe soigneusement pour en analyser plus exactement la nature. M. Faÿ prétend que c'est justement ce découpage d'un objet menu dans une vaste réalité qui ôte à l'examen de l'objet toute chance d'obtenir le

Salvo che questi maestri sono e vogliono essere degli scienziati. A loro importa il vero più del bello, e in questo obbediscono alle leggi intellettuali della nostra epoca:

Infatti è tutta la nostra epoca, con pochissime eccezioni, a concepire la Verità come qualcosa di concreto, universale, eterno e la bellezza come qualcosa di individuale, vago, mutevole e nebuloso. Fin dal Rinascimento l'istinto del Vero si è sviluppato nelle società umane al punto da assorbire tutte le [13] forze dell'intelligenza, mentre l'istinto del Bello sembra intorpidirsi. Vengono inventati continuamente mezzi nuovi per dimostrare, provare e stabilire. Questi metodi finiscono con l'essere così precisi da dare la sensazione di assoluto.

Uno studio letterario sarà quindi valido nella misura in cui ha raggiunto un risultato certo e ha prodotto un fatto. Ma credere che sia possibile trovare un fatto nel campo delle opere letterarie del passato poggia sulla concezione di un passato morto, fossilizzato, determinato, accessibile e del tutto intelligibile.

Non si può forse concepire il passato come ancora semi-vivo? Possiamo infatti gettare su di esso solo lo sguardo freddo di uno strumento, se così si può dire, che registra un fenomeno? La vita, la vita degli esseri viventi non mette forse tra i loro occhi e il paesaggio una lente ogni volta diversa che cambia "tutto il paesaggio e tutta la cornice definiti da loro passato"? Il passato ha una vita propria che è un po' il riflesso della nostra esistenza.

Il passato è dunque accessibile? È un dato immutabile proposto alla nostra intelligenza? Non sarebbe piuttosto un alimento che distruggiamo per cibarcene e che dobbiamo trasformare per ricrearne la vita?

Non solo il passato non può essere studiato come una materia fossilizzata, ma a questo si aggiunge, nel campo della letteratura, il fatto che tutto è dell'uomo, tutto ha un carattere umano, tutto "è opinione, qualità, impressione o sensazione, sulle quali la cifra non ha presa e che rappresenta in modo grossolano". [14]

In terzo luogo, il fatto stesso è una sorta di ritaglio arbitrario nel complesso tessuto della realtà, e questo ritaglio presuppone un'ipotesi.

È inutile dire che voi non potete formulare nessuna ipotesi – perché non potreste impegnarvi in una ricerca senza essere guidati da un certo piano, un certo pregiudizio, una certa attesa, – o la decisione di limitarvi a una certa epoca, il che rappresenta già un giudizio e un'ipotesi... Una delle maggiori debolezze della storia letteraria scientifica mi sembra essere quella di ignorare l'uso dell'ipotesi e di cercare di farne a meno.

Faÿ affronta qui un punto delicato e ritorce contro Mornet la sua stessa pretesa di ricercare il vero. Infatti quest'ultimo si limita a diminuire le possibilità di errore; limita il suo oggetto per abbracciarlo meglio nella sua totalità. Lo ritaglia accuratamente per analizzarne più precisamente la natura. Faÿ ritiene che sia appunto il fatto di ritagliare un oggetto minuto in una vasta realtà a togliere all'esame dell'oggetto qualsiasi possibilità di raggiungere il vero. "Una

vrai. «Une vérité aussi étroite, dit-il, n'a plus aucun caractère de vérité» par son étroitesse même. Plus le découpage est menu, plus il est artificiel.

Au contraire l'hypothèse audacieuse, qui cherche à embrasser du regard une vaste matière, par le fait que sa matière est complexe et qu'elle déforme moins, ainsi, le véritable aspect des choses, aura chance, malgré sa rapidité et un examen incomplet de son objet, d'en avoir une vue plus juste. Certes la méthode de M. Mornet arrive à une certitude, mais cette certitude est inutilisable. La vérité n'est [15] pas, dans les choses humaines, un tout qu'on peut construire par une harmonieuse superposition de vérités de détail. Il n'y a de vérité que générale, que d'ensemble.

Ces petits faits, grossis démesurément par le labeur de l'érudit, et libérés du milieu vivant et réel qui les a produits, qui les expliquait, qui leur donnait un sens, sont de gratuites absurdités, à la fois mortes et mensongères, comme le sont les fiches innombrables isolées de leur contexte. Pour avoir voulu échapper à la discipline salutaire de l'hypothèse, qui leur paraissait trop dangereuse, ces historiens se sont condamnés à la stérilité, et à ne tirer de la mort que la mort. Par leur mépris de la forme, par leur défiance pour les idées, par leur éloignement pour les hypothèses, par cette sorte d'ascétisme scientifique, estimable peut-être, mais stérile, ils aboutissent à créer des œuvres sans réalité comme sans efficacité. Ainsi que le dit à juste titre M. Spingarn, la perspective intellectuelle y est absente, et la certitude à laquelle ils sont arrivés ne se concilie ni l'intelligence, ni la sensibilité, ni le sens esthétique du lecteur. Elle reste inefficace, prisonnière d'une perfection temporaire et chimérique en attendant que d'autres documents et d'autres modes de pensée viennent l'infirmier.

Les historiens de la littérature ont tort de vouloir faire du définitif; l'érudition doit permettre à l'imagination, par un élan, d'«écrire des pages où le passé revivie en sa réalité la plus présente». Comme ce présent deviendra du passé, l'hypothèse qui fut la cause du travail vieillira aussi, mourra à son tour, mais d'une mort qui n'est pas un néant et qui attirera peut-être nos descendants comme les œuvres passées ont attiré son auteur. [16]

On voit que M. Faÿ ne creuse pas un abîme entre l'objet de l'étude et l'auteur de l'étude. L'œuvre et la critique mourront, et il n'y a pas de raison pour que la critique, aussi éphémère, ne soit pas aussi glorieuse que l'œuvre.

A condition que l'éducation littéraire cultive plus le sens littéraire que le sens historique. Mais bien des raisons font que les maîtres poussent les disciples vers les méthodes scientifiques plus que vers les préoccupations littéraires et artistiques.

A l'heure actuelle, l'obsession des méthodes scientifiques, l'unification et la centralisation excessive de l'enseignement dans le monde entier, et particulièrement en Europe, risquent de rendre impossible tout enseignement de la littérature.

[...] Des études littéraires dignes de ce nom devraient chercher avant tout le «Beau» de quelque façon qu'on le définisse, ou plutôt de la façon dont le définissent les artistes créateurs contemporains, et non se vouer à la poursuite du scientifiquement vrai, de l'authentique ou du réussi socialement. Les facultés à développer dans



verità così limitata, dice, non ha più alcun carattere di verità”, per via della sua stessa limitatezza. Più il ritaglio è minuto più è artificioso.

Invece l’audace ipotesi, che prova ad abbracciare con lo sguardo un’ampia materia, per il fatto stesso che questa materia sia complessa e deformi quindi di meno il vero aspetto delle cose – nonostante la sua rapidità e un esame incompleto del suo oggetto – avrà l’opportunità di avere una visione più giusta. Il metodo di Mornet giunge certamente a una certezza, che è inutilizzabile. La verità non sta [15] nelle cose umane, in un tutto che si possa costruire grazie a un’armoniosa sovrapposizione di verità specifiche. Esiste un’unica verità, quella generale, complessiva.

Questi piccoli fatti, ingranditi smisuratamente dal lavoro dell’erudito, e liberati dall’ambiente vivo e reale che li ha prodotti, che li spiegava e dava loro un significato, sono delle assurdità gratuite, allo stesso tempo morte e mendaci, allo stesso modo delle numerosissime schede isolate dal loro contesto. Per aver voluto sfuggire alla salutare disciplina dell’ipotesi, che a loro sembrava troppo pericolosa, gli storici si sono autocondannati alla sterilità, a trarre dalla morte soltanto la morte. Disprezzando la forma, diffidando delle idee, allontanandosi dalle ipotesi, dimostrando una sorta di ascetismo scientifico, forse apprezzabile ma sterile, arrivano a creare opere prive sia di realtà che di efficacia. Come dice a ragione J.E. Spingarn, manca loro la prospettiva intellettuale; e la certezza a cui sono giunti non si concilia né con l’intelligenza né con la sensibilità né con il senso estetico del lettore. Rimane inefficace, prigioniera di una perfezione temporanea e chimerica nell’attesa che altri documenti e modi di pensare la confutino.

Gli storici della letteratura sbagliano a voler fare qualcosa di definitivo; l’erudizione deve permettere alla fantasia, attraverso uno *slancio* di “scrivere pagine dove il passato possa rivivere nella sua realtà più presente”. Siccome questo presente diventerà passato, l’ipotesi che fu all’origine del lavoro invecchierà ugualmente, morirà a sua volta, ma di una morte che non è un nulla e che attirerà forse i nostri discendenti così come le opere passate hanno attratto l’autore. [16]

Si vede che Fayë non crea un abisso tra l’oggetto dello studio e l’autore dello studio. L’opera e la critica moriranno, e non c’è motivo per cui la critica, anche effimera, non sia gloriosa quanto l’opera.

Purché l’educazione letteraria coltivi il senso letterario più del senso storico. Ma per tanti motivi i maestri spingono i discepoli verso i metodi scientifici piuttosto che verso le preoccupazioni letterarie e artistiche.

Attualmente l’ossessione per i metodi scientifici, l’unificazione e l’eccessivo accentramento dell’insegnamento in tutto il mondo, e particolarmente in Europa, rischiano di rendere impossibile qualsiasi insegnamento della letteratura.

[...] Studi letterari degni di questo nome dovrebbero cercare prima di tutto il “Bello” a prescindere dal modo in cui lo si definisce (o piuttosto a prescindere dal modo in cui alcuni creatori contemporanei lo definiscono), invece di dedicarsi alla ricerca della verità scientifica, dell’autenticità o della resa sociale. Le facoltà da sviluppare

l'étudiant et dans le professeur de littérature seraient donc les facultés esthétiques, psychologiques et techniques. L'art d'exprimer des faits et des idées au moyen de mots n'est point si aisé qu'il puisse être méprisé et confiné à l'enseignement primaire et secondaire. La logique du langage (vocabulaire et grammaire, leurs ressources et leurs limites), l'esthétique du langage (sonorité, sons, rythmes, associations d'idées, de sentiments, de vocables), l'esthétique du style et des genres (leurs caractères, leurs ressources, leur évolution), l'esthétique des idées et des sentiments (conceptions, perceptions et expressions diverses [17] de la beauté et du plaisir littéraire dans les diverses littératures, mais surtout dans celle de notre civilisation et de notre temps, etc...) ne devraient-elles pas être enseignées aux étudiants ès lettres des Facultés ?

Il faudrait enfin cultiver avec soin les facultés de synthèse. Les œuvres d'art, livres en prose, romans, essais, poèmes, pièces de théâtre sont avant tout des essais d'architecture, des établissements de rapports. Au lieu de les dépecer par une analyse qui correspond à l'anatomie ou à la vivisection en chirurgie, il serait délicat et indispensable d'enseigner aux étudiants à les concevoir comme des tous et à en jouir ainsi. L'histoire, mais non point une histoire à prétentions scientifiques et à rêves de certitude, pourrait être utilisée pour cet usage, car elle apprend à voir des ensembles, elle développe le sens de la vie et elle habitue aux hypothèses précises. Bien plus, elle prête aux œuvres d'art une actualité nouvelle. Les œuvres littéraires se rouillent et deviennent ternes après un certain temps d'usage. Il faut les vivifier, les reprendre d'un point de vue original (comme on a vu récemment pour Stendhal et Gobineau, par exemple), c'est-à-dire, les grouper selon un ordre imprévu et les relier à des hommes, à des idées, à des sentiments nouveaux. Il faut les illuminer sans cesse d'hypothèses variées qui les éclairent vivement et leur prêtent une vie jeune à mesure que leur sève s'épuise. Ces hypothèses ne sauraient devenir des certitudes scientifiques, mais elles deviendront des réalités dans la mesure où elles permettront à de nouvelles générations de percevoir des œuvres anciennes, de s'attacher à elles, de les discuter, de leur trouver des rapports de similitude ou d'opposition avec elles. Une histoire littéraire ainsi conçue, hypothétique, humble, périssable, souple et artistique, serait l'un des meilleurs instruments pour développer le goût littéraire [...]

Voilà, dira-t-on, de beaux projets et des propositions bien [18] chimériques. Combien d'étudiants pourraient profiter d'un tel enseignement, combien de maîtres le donner? Sans doute, une telle formation ne peut être donnée que par des maîtres doués à des étudiants doués. Mais il y en a un bon nombre par le monde. Et n'est-il pas clair que nous instruisons en ce moment, sur toute la terre, des masses humaines qui ne sont point faites pour être instruites et n'y trouvent aucun bénéfice? [...] Enseignons à nos étudiants à faire avec hardiesse, intelligence, courage et goût des choses incertaines, dangereuses et belles. Qu'ils reprennent le sens de la qualité, que l'on ne peut prouver, mai, que l'on doit découvrir, reconnaître, apprécier et que l'on peut créer. Ils mourront, nous mourrons, et tout ce que nous faisons périra un jour, mais qu'ils aient été, grâce à nous, réels, personnels, humains, et non des machines à compter.

M. Faÿ est, comme on le voit, plus éloigné de M. Mornet que ne l'étaient M. Spingarn et les philosophes de la littérature. Ceux-ci en effet sont d'accord avec M. Mornet pour admettre la possibilité d'une connaissance plus ou moins

presso lo studente e il professore di letteratura sarebbero dunque le facoltà estetiche, psicologiche e tecniche. L'arte di esprimere fatti e idee tramite parole non è affatto così facile da poter essere disprezzata e confinata all'insegnamento primario e secondario. La logica del linguaggio (lessico e grammatica, le loro risorse e i loro limiti), l'estetica del linguaggio (sonorità, suoni, ritmi, associazioni di idee, di sentimenti e di parole), l'estetica dello stile e dei generi (le loro specificità e risorse, la loro evoluzione), l'estetica delle idee e dei sentimenti (concezioni, percezioni e espressioni diverse [17] della bellezza e del piacere letterario nelle diverse letterature ma soprattutto in quella della nostra civiltà e dei tempi nostri ecc...) non dovrebbero forse essere insegnate ai nostri studenti di Lettere?

Bisognerebbe infine coltivare accuratamente la capacità di sintesi. Le opere d'arte, i libri in prosa, romanzi, saggi, poemi, opere teatrali sono prima di tutto saggi di architettura, costruzione di rapporti. Invece di smembrarle attraverso un'analisi che corrisponde all'anatomia o alla vivisezione in chirurgia, sarebbe intelligente e utile insegnare agli studenti a concepire le opere come totalità e a goderne. La storia, ma non una storia con pretese scientifiche e che sogni certezze, potrebbe essere utilizzata a tal fine, perché insegna a vedere degli insiemi, sviluppa il senso della vita e abitua a ipotesi precise. Non solo, conferisce alle opere d'arte un'attualità nuova. Le opere letterarie si arrugginiscono e diventano scialbe dopo essere state usate per un po' di tempo. Occorre ravvivarle, riprenderle da un punto di vista originale (come si è visto di recente per Stendhal e Gobineau ad esempio), cioè raggrupparle seguendo un ordine impreveduto e collegarle a uomini, idee, sentimenti nuovi. Occorre illuminarle continuamente con ipotesi variegata che le chiariscano, le vivacizzino e attribuiscono loro una esistenza nuova man mano che la loro linfa si esaurisce. Tali ipotesi non possono diventare certezze scientifiche, ma diventeranno realtà nella misura in cui consentiranno a nuove generazioni di percepire opere antiche, di legarsi ad esse, discuterle, trovare rapporti di somiglianza o opposizione nei loro confronti. Una storia letteraria concepita così, ipotetica, umile, deperibile ma duttile e artistica, sarebbe uno dei migliori strumenti per sviluppare il gusto letterario [...]

Qualcuno dirà, ecco bei progetti e proposte molto [18] chimeriche. Quanti studenti potrebbero trarre vantaggio da questo tipo di insegnamento e quanti maestri potrebbero impartirlo? Tale formazione può essere data senz'altro solo da maestri bravi a studenti bravi. Ne esiste un numero consistente nel mondo. Ed è ovvio che in questo momento istruiamo, nell'intero pianeta, masse umane che non sono fatte per essere istruite e non ci ricavano nessun beneficio [...] Dobbiamo insegnare ai nostri studenti a realizzare cose incerte, pericolose e belle con audacia, intelligenza, coraggio e gusto, affinché riacquistino il senso della qualità, che non si può provare ma che si deve scoprire, riconoscere, apprezzare e creare. Loro moriranno, noi moriremo, e tutto quello che facciamo perirà un giorno, ma speriamo che grazie a noi, loro siano stati reali, personali, umani invece che macchine contabile.

Come si vede, Fay è più lontano da Mornet di quanto lo siano stati J.E. Spingarn e i filosofi della letteratura, i quali infatti concordano con Mornet quando ammettono la possibilità di una conoscenza più o meno sistematizzata

systématisée et générale, mais en tout cas exacte, des faits littéraires passés. M. Faÿ ne croit pas cette connaissance possible, et la croirait-il possible qu'il la juge moins féconde que la réaction personnelle d'un esprit original à une œuvre passée rendue vivante par cette réaction même.

\* \* \*

M. Mornet, dans sa réponse à M. Faÿ parue au n° 4 du volume XIX de la *Romanic Review*, en octobre décembre 1928, déclare admettre tort bien une [19] hypothèse préalable au travail. «A condition cependant que l'auteur ait fait toutes les recherches d vérification. Or pour certains hypothèses trop vastes, la vérification est humainement impossible.» D'où la nécessité de diviser les gros problèmes humain en petits problèmes nationaux.

Mais ce n'est point là l'objet essentiel de la pensée de M. Faÿ. Et ce qu'entend celui-ci par *hypothèse*, n'est-ce pas plutôt une attitude d'esprit non pas préalable à l'étude de la littérature, mais préalable seulement à la synthèse? M. Faÿ semble considérer deux moments dans l'étude de la littérature. D'abord une attitude de réceptivité esthétique et de critique personnelle qui place en face de l'œuvre ou du mouvement un tempérament plus ou moins bien doué qui écouterait avec soin les résonances en soi de cette œuvre. Cette réaction motiverait une hypothèse, un système, que le travail pourrait vérifier, transformer en une synthèse, et surtout expliquer, rendre plausible et intelligible. Or, comme c'est surtout la première attitude qui est passée sous silence dans la méthode que préconise M. Mornet, c'est surtout sur celle-là qu'insiste M. Faÿ, et il est ainsi amené à mettre au premier plan les qualités esthétiques de l'œuvre et la sensibilité esthétique du critique. A cela M. Mornet répond:

Il reste que, dans tout ce que je viens de dire, j'ai parlé de vérité, et jamais, jusqu'ici, de beauté. Et M. Faÿ a opposé avec vigueur et même avec une sorte de pathétique cette recherche de la vérité et le goût, l'étude de la beauté. Or il n'a pas tort de dire que la littérature n'existe que [20] par les œuvres qui sont belles; sinon les œuvres littéraires du passé ne seraient que des documents comme les cartulaires ou les pouillés. Que devient, dans la «méthode historique» ce sens, ce goût, cette culture, cet affinement du sens, du goût de la beauté? Et M. Faÿ oppose à l'idéal de «vérité» qui séduit – il dit presque: qui gâte – les générations contemporaines, l'idéal de beauté dont ont vécu d'autres civilisations.

Mais pourquoi M. Faÿ veut-il qu'en défendant l'un nous ayons renoncé à l'autre? Nous disons simplement ceci: il existe de grandes œuvres de la pensée humaine (où la pensée pure, l'action, l'art se mêlent diversement). Il est intéressant de les comprendre le mieux possible. Pour les comprendre plus exactement il est nécessaire de *commencer* par reconstituer les circonstances historiques, cette vie, cette réalité de l'auteur et de son milieu (que M. Faÿ nous reproche, je ne sais pas pourquoi, de méconnaître) [...] Après quoi, à un moment donné, qui varie avec chaque œuvre, l'utilité de l'histoire, de la vérité, de la «science», cesse. C'est alors qu'intervient, que doit intervenir, cette

e generale, ma comunque esatta, dei fatti letterari passati. Faÿ non crede che tale conoscenza sia possibile e quand'anche la credesse possibile, pensa che sia meno feconda rispetto alla reazione personale di una mente originale di fronte ad un'opera passata rattivata grazie a questa stessa reazione.

\* \* \*

Nella sua risposta a Faÿ pubblicata nel n° 4 del volume XIX della *Romanic Review* nell'ottobre-dicembre 1928, Mornet dichiara di ammettere pienamente [19] un'ipotesi preliminare del lavoro: "Purché tuttavia l'autore abbia svolto tutte le ricerche di verifica. Ma per alcune ipotesi troppo ampie, la verifica è umanamente impossibile". Da qui la necessità di suddividere i grandi problemi umani in piccoli problemi nazionali.

Ma questo non è affatto l'oggetto essenziale del pensiero di Faÿ. Ciò che lui intende per *ipotesi* è piuttosto un atteggiamento mentale che non è preliminare allo studio della letteratura bensì soltanto alla sintesi. Faÿ sembra considerare due momenti nello studio della letteratura. Prima di tutto un atteggiamento di ricettività estetica e di critica personale che mette di fronte all'opera o al movimento un temperamento più o meno dotato capace di ascoltare con cura le risonanze dentro di sé di tale opera. Questa reazione stimolerebbe un'ipotesi, un sistema, che il lavoro potrebbe verificare, trasformare in una sintesi, e soprattutto spiegare, rendere plausibile e intelligibile. Ora, siccome è soprattutto il primo atteggiamento ad essere ignorato nel metodo raccomandato da Mornet, Faÿ insiste proprio su questo, ed è così portato a mettere in primo piano le qualità estetiche dell'opera e la sensibilità estetica del critico. Mornet a questo risponde:

Ciò non toglie che in tutto quello che ho appena detto io abbia parlato di verità e finora non ho mai parlato di bellezza. Faÿ ha contrapposto questa ricerca della verità al gusto e allo studio della bellezza con vigore e addirittura con una sorta di pathos. Ma non sbaglia quando dice che la letteratura esiste solo [20] grazie alle opere che sono belle; altrimenti le opere letterarie del passato non sarebbero altro che documenti come i faldoni o registri dei benefici ecclesiastici. Ma che fine fanno nel "metodo storico" il senso, il gusto, la cultura, il perfezionamento del senso, del gusto della bellezza? E Faÿ contrappone all'ideale di "verità" che seduce – dice quasi che corrompe – le generazioni contemporanee, l'ideale di bellezza che ha consentito ad altre civiltà di vivere.

Ma perché Faÿ vuole che prendendo le difese di uno si rinunci all'altro? Noi diciamo solo questo: esistono grandi opere del pensiero umano (dove il pensiero puro, l'azione, l'arte si mescolano in modo diverso). È interessante capirle nel miglior modo possibile. Per capirle con maggiore esattezza, è necessario *cominciare* con il ricostruire le circostanze storiche, la vita, la realtà dell'autore e del suo ambiente (cosa che Faÿ ci rimprovera, non so perché, di misconoscere) [...] Dopo di ché in un dato momento, diverso a seconda dell'opera, non esiste più l'utilità della storia, della verità, della "scienza". Allora interviene, deve intervenire la critica del

critique de goût, cette compréhension, cette suggestion du beau que M. Faÿ réclame et que je réclame comme lui.

Nous nous séparons seulement sur deux points, et c'est là toute notre opposition réelle, que l'on jugera grave ou petite, comme l'on voudra. Je réclame cette intervention du goût dans l'enseignement; je l'y juge indispensable. Je ne l'exige pas dans les études d'histoire littéraire, dans les articles ou livres. L'auteur peut s'en tenir à l'enquête historique, et c'est bien si l'enquête est bien faite et porte sur un sujet dont l'intérêt est immédiat ou différé. Il peut (il doit, seulement si le sujet l'exige) la continuer en l'élargissant par la critique esthétique, philosophique, etc ... ; *c'est mieux*, à condition que la médiocrité de son esthétique et de sa philosophie ne viennent pas gêner l'intérêt de son histoire. [21]

En deuxième lieu, M. Faÿ rêve d'un enseignement supérieur ou tout au moins de certains centres d'enseignement supérieur, où l'on n'aurait cure de nos recherches sur le vrai, où l'on ne cultiverait que le sens du beau. L'une des raisons qu'il en donne est qu'il est aisé d'enseigner à beaucoup les méthodes des recherches du vrai; mais qu'il faut une longue et difficile culture pour avoir et pour maintenir le sens du beau. Je suis d'un avis tout opposé. Ou plutôt je ne parlerai pas, pour ne pas m'attarder, de ce sens du beau. Mais je crois que rien n'est plus rare, plus difficile, à enseigner et à maintenir et en même temps plus nécessaire que ce sens, ce goût, cette passion du vrai. Pauvre vérité, dit M. Faÿ, après Pascal et bien d'autres, ployable à tous sens, et que chaque génération renverse! C'est fort possible. Mais je crois que la tâche essentielle de notre enseignement supérieur est de nourrir dans les âmes si facilement possédées par la passion et par l'injustice, cette aspiration vers une vérité qui serait vraie universellement et éternellement et que l'on conquiert par un long et patient effort, par le renoncement, au moins momentané, à soi-même, à l'orgueil et à la douceur de ses instincts ou de ses préjugés ou même de ses «idées» ou de ses «goûts».

Ainsi, selon M. Mornet, la méthode proprement historique ne serait qu'une *commencement*; elle ne ferait que préparer les voies aux méthodes philosophiques ou esthétiques; elle se contenterait modestement de leur fournir les matériaux pour qu'ils puissent construire leur œuvre.

M. Mornet, dans cette même revue (volume XX, n° 3, juillet-septembre 1929), revient sur un point de détail à propos de quelques études récentes sur des écrivains médiocres. Le sujet ne sera rendu [22] intéressant, explique M. Mornet, que si l'écrivain médiocre est étudié non comme un tout; non en lui-même, mais en fonction de son temps, de son milieu, de son siècle. Il faut montrer dans l'auteur étudié, non pas un génie, puisqu'il est d'une médiocre humanité, mais justement un exemple de cette médiocre humanité, qui forme à chaque époque la vraie masse de la société. Sans valeur par lui-même, le médiocre en prendra une grande s'il est érigé en type. [23]

gusto, la comprensione, la suggestione del bello che Faÿ rivendica e che rivendico insieme a lui.

Non concordiamo solo su due punti, e qui sta la nostra vera e propria divergenza, che verrà ritenuta grave o insignificante, a seconda dei punti di vista. Io rivendico l'intervento del gusto nell'insegnamento; giudico che vi sia indispensabile. Non lo pretendo negli studi di storia letteraria, negli articoli o libri. L'autore può limitarsi all'indagine storica e questo va bene se l'indagine è condotta bene e verte su un argomento il cui interesse è immediato o differito. Può (deve solo se l'argomento lo richiede) proseguirla estendendola attraverso la critica estetica, filosofica ecc.; *ed è meglio* così purché la mediocrità dell'estetica e della filosofia dell'autore non sciupi l'interesse della storia. [21]

In secondo luogo, Faÿ sogna un insegnamento universitario o per lo meno alcuni centri di insegnamento universitario in cui nessuno si curerebbe delle nostre ricerche sul vero e verrebbe coltivato solo il senso del bello. Uno dei motivi addotti da Faÿ è che, mentre è facile insegnare a molti i metodi della ricerca del vero, è necessaria una lunga e difficile acculturazione per avere e mantenere il senso del bello. Ma io credo che tale senso, tale gusto e tale passione per il vero siano molto rari e difficili da insegnare e da mantenere ma che allo stesso tempo siano necessari. Povera verità, dice Faÿ, dopo Pascal e tanti altri, piegata a ogni significato e che ogni generazione rovescia! È molto probabile. Ma ritengo che il compito fondamentale del nostro insegnamento universitario sia quello di alimentare nelle menti così facilmente dominate dalla passione e l'ingiustizia, l'aspirazione a una verità che sia vera universalmente e eternamente, da conquistare attraverso un lungo e paziente sforzo, la rinuncia, per lo meno momentanea, a sé stessi, all'orgoglio e alla mitezza dei propri istinti o dei propri preconcetti o addirittura delle proprie "idee" o "gusti".

Quindi, secondo Mornet, il metodo prettamente storico non sarebbe altro che un *inizio*; si accontenterebbe di predisporre la strada ai metodi filosofici o estetici e si limiterebbe semplicemente a fornire i materiali per costruire l'opera.

Mornet, su questa stessa rivista (volume XX, n° 3, luglio-settembre 1929), torna su un punto specifico riguardo ad alcuni studi recenti su scrittori mediocri. Come spiega Mornet, l'argomento diventerà [22] interessante solo se lo scrittore mediocre non verrà studiato come un tutto, ma a seconda del periodo, ambiente e secolo in cui vive. Nell'autore studiato non bisogna evidenziare il genio, se è di mediocre umanità, bensì appunto un esempio di questa stessa mediocre umanità che in ogni epoca costituisce la vera massa della società. Senza valore in sé l'autore mediocre, se assunto come tipo, risulterebbe di grande valore. [23]

## 2. *Diverses théories*

Nous avons essayé de résumer cette importante discussion et d'isoler les principaux éléments du problème. On est parti d'un petit compte-rendu pour aboutir à des professions de foi. Comme toutes les discussions aussi démesurément élargies, celle-ci est confuse et complexe, les données du problème étant minimales ou vagues, et chaque interlocuteur posant à vrai dire son problème. Déplions la carte, étalons-la sur la table et dégageons les grandes lignes du paysage. L'intérêt de cette polémique est de ne pas se suffire à elle-même, de n'être pas close, de suggérer plus qu'elle n'exprime et de laisser l'impression que les principaux interlocuteurs auraient plus à dire qu'ils n'ont fait.

Pour comprendre l'état actuel de la question, remontons à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Les études littéraires n'avaient pas de méthodes. Des tempéraments délicats ou puissants livraient au public le résultat de leur réaction devant nos grands auteurs passés et faisaient de la critique esthétique; des esprits philosophiques vérifiaient des théories avec les œuvres de ces auteurs, soit sur les lois des genres, [24] soit sur les rapports entre l'œuvre et ses causes. Mais Lemaître, Taine ou Brunetière étaient également dépourvus de l'esprit proprement historique. Le premier ne voyait dans les œuvres que des objets isolés; les autres que les éléments d'une démonstration.

Presque ensemble, deux méthodes sont nées, l'histoire littéraire et la littérature comparée.

M. Lanson est, après Sainte-Beuve, le créateur de l'histoire littéraire. Sa méthode consiste à expliquer ce qui dans l'œuvre est explicable par le principe de causalité, à dégager tout ce que l'auteur doit à son temps, à ses prédécesseurs, à sa vie, à ses lectures. Quand il ne s'agit pas d'une œuvre, mais d'un ensemble d'œuvres, elle consiste à observer avec exactitude l'histoire des genres, les transformations historiques du goût.

La littérature comparée, qui doit tant à M. Baldensperger, s'attache à discerner des filiations analogues, non plus dans une littérature, mais d'un pays à un autre. Lorsque l'historien a besoin de suivre à travers un grand nombre de littératures un mouvement de pensée ou de goût, cette méthode prend le nom de littérature générale.

Ces deux méthodes ont de très nombreux points communs et ne peuvent marcher que la main dans la main. Toutes deux ne prétendent ni juger ni reconstruire, mais dissocier patiemment la réalité complexe du monde littéraire en éléments rattachés les uns aux autres par un rapport de cause à effet. Elles cherchent à établir des séries de faits assurés, tantôt sous une forme linéaire, quand, par exemple, [25] elles suivent la trace d'une influence ou l'évolution d'un genre ou d'une pensée dans le temps; tantôt sous une forme concentrique, lorsqu'elles cherchent à grouper autour d'une œuvre ou d'un homme tous les



## 2. *Diverse teorie*

Abbiamo provato a sintetizzare quest'importante discussione e ad isolare gli elementi principali del problema. Siamo partiti da una breve recensione per arrivare a professioni di fede. Come tutte le discussioni estese in modo smisurato, anche questa è confusa e complessa, visto che i dati del problema sono minimi o vaghi e visto che ogni interlocutore, a dire il vero, pone un problema. Occorre dispiegare la mappa, stenderla sul tavolo per evidenziarne le grandi linee del paesaggio. L'interesse di questa polemica è di non esaurirsi in sé stessa, di non essere chiusa, di suggerire più che esprimere e di dare l'impressione che gli interlocutori principali avrebbero potuto dire di più rispetto a quanto hanno fatto.

Per capire l'attuale stato della questione, risaliamo alla fine del XIX secolo. Gli studi letterari erano privi di metodologia. Alcune persone sensibili o influenti fornivano al pubblico il risultato della loro reazione nei confronti dei grandi autori del passato e facevano critica estetica; alcuni filosofi verificavano teorie usando le opere di questi stessi autori, o le leggi dei generi [24] o i rapporti tra l'opera e le sue cause. Ma Lemaître, Taine o Brunetière erano anche sprovvisti di una mentalità prettamente storica. Il primo vedeva nelle opere soltanto oggetti isolati, gli altri ne vedevano gli elementi di una dimostrazione.

Quasi contemporaneamente sono nate due metodologie, la storia letteraria e la letteratura comparata.

Gustave Lanson è, dopo Sainte-Beuve, l'ideatore della storia letteraria. Il suo metodo consiste nello spiegare quello che nell'opera è spiegabile attraverso il principio di causalità, nel fare risaltare tutto ciò che l'autore deve al suo periodo, ai suoi predecessori, alla sua vita e alle sue letture. Quando non si tratta di un'opera, ma di un insieme di opere, la metodologia consiste nell'osservare con esattezza la storia dei generi e le trasformazioni storiche del gusto.

La letteratura comparata che deve così tanto a Fernand Baldensperger si impegna a discernere tali filiazioni non soltanto in una letteratura bensì in letterature di vari paesi. Quando lo storico ha bisogno di seguire attraverso un gran numero di letterature un movimento di pensiero o di gusto, tale metodo prende il nome di letteratura generale.

Questi due metodi hanno numerosissimi punti in comune e possono andare solo di pari passo. Nessuno dei due pretende giudicare o ricostruire, bensì dissociare con pazienza la complessa realtà del mondo letterario in elementi collegati gli uni agli altri grazie a un rapporto di causa-effetto. I due metodi tentano di stabilire serie di fatti certi, a volte sotto una forma lineare (quando ad esempio [25] seguono la traccia di un'influenza o l'evoluzione di un genere o di un pensiero nel tempo), a volte sotto una forma concentrica (quando provano a raggruppare intorno ad un'opera o

faits qui, dans tous les domaines, peuvent avoir provoqué l'œuvre ou modifié l'homme: circonstances politiques, sociales, sentimentales, lectures, voyages, conversations, etc...

Cette dissociation en éléments simples rend nécessaire la méthode pratique dite des *fiches*. Chaque fiche est censée contenir un fait-unité, un atome, au sens propre du mot, de réalité, isolé momentanément et artificiellement d'un ensemble. Il sera à son tour intégré dans un ensemble, mais qui ne sera pas celui d'où on l'a extrait; ce nouvel ensemble formera un système, reconstruction sur le plan logique de la confuse réalité.

L'application de ces méthodes a soulevé d'abord des protestations dans deux camps. Les amateurs de belles-lettres ont souffert de voir l'érudit chercher à expliquer ce qui, selon eux, n'avait pas besoin d'être expliqué et gagnait à rester mystérieux: l'embryogénie de l'œuvre d'art leur semblait une science sacrilège et l'emploi continu de la dissection une pratique de maniaque.

L'autre critique vint de la jeunesse, encore transportée par la découverte de nos grands hommes, et qui supportait impatiemment de remplacer l'assimilation, le jugement hardi et vif, l'engouement passager, par l'analyse impartiale, scrupuleuse et lente.

Mais ces mêmes méthodes ne manquèrent pas de [26] faire pousser de grands soupirs de soulagement à tous ceux qui voulaient voir comment les choses s'étaient exactement passées et qui, fort sensibles à la valeur esthétique des textes et fort capables de comprendre les formes variées de la pensée humaine, avaient en outre, pour les motifs de cette beauté ou de cette pensée, une curiosité avide, impérieuse, difficile à satisfaire avec des phrases vagues et bien sonnantes, ou des systèmes trop rigoureux ou trop nébuleux.

Les critiques n'ont mérité la discussion que du jour où elles ont été faites par des hommes qui se plaçaient sur le même terrain et parlaient en connaissance de cause, avec l'autorité des travaux ou de la réflexion.

Sans insister davantage sur tant de remarquables travaux dus aux méthodes désormais classiques d'histoire littéraire et de littérature comparée, essayons de présenter quelques-unes de ces critiques fondées sur l'expérience et la réflexion.

Il va sans dire que les méthodes différentes que nous allons passer en revue, et qui s'offrent de divers côtés, n'excluent nullement l'histoire littéraire telle que la comprend M. Mornet; celui-ci déclare d'ailleurs que son dessein n'est pas de substituer à toute autre manière d'examiner la littérature la seule méthode historique. Il ne veut que revendiquer le droit à la vie de la méthode historique, sa légitimité dans certains cas, sa nécessité pour certains esprits.

D'où vient donc la nuance agressive qui se devine souvent dans la manière dont sont proposées d'autres méthodes? Sans doute de ce que la méthode historique [27] exerce un monopole de fait. Presque tous nos maîtres de l'enseignement supérieur ont été formés aux disciplines strictes de l'histoire littéraire. Une thèse d'État telle que l'habitude, sinon la théorie, la fait concevoir, ne peut

a un uomo tutti i fatti che, in tutti i settori, possono aver provocato l'opera o modificato l'uomo: circostanze politiche, sociali, sentimentali, letture, viaggi, conversazioni ecc.).

Tale dissociazione in elementi semplici rende necessario il cosiddetto metodo pratico delle *schede*. Ogni scheda dovrebbe contenere un fatto-unità, un atomo (inteso nel senso stretto del termine) di realtà, isolato momentaneamente e artificiosamente da un insieme. Quest'atomo di realtà sarà inserito, a sua volta, in un insieme che non sarà quello di provenienza; questo nuovo insieme costituirà un sistema, la ricostruzione sul piano logico della realtà confusa.

L'applicazione di questi metodi prima di tutto ha fatto sorgere proteste in due campi. Gli amanti delle Belle lettere hanno patito di vedere l'erudito che cercava di spiegare quello che secondo loro non era necessario spiegare e guadagnava a restare misterioso: l'embriogenesi dell'opera d'arte sembrava loro una scienza sacrilega e l'uso continuo della dissezione una pratica maniacale.

L'altra critica venne dai giovani i quali, ancora attratti dalla scoperta dei grandi uomini, aspettavano impazienti di sostituire l'assimilazione, il giudizio ardito e vivace, il passeggero entusiasmo con l'analisi imparziale, scrupolosa e lenta.

Ma questi stessi metodi [26] fecero respirare di sollievo tutti quelli che volevano vedere come le cose si fossero davvero verificate e che, molto sensibili al valore estetico dei testi e molto capaci di comprendere le forme variegate del pensiero umano, nutrivano inoltre nei confronti di tale bellezza o tale pensiero una curiosità avida, impellente, difficile da soddisfare con frasi vaghe e magniloquenti o sistemi troppo rigidi o nebulosi.

Le critiche hanno meritato di essere oggetto di dibattito solo dal momento in cui sono state fatte da uomini che si mettevano sullo stesso piano e parlavano con cognizione di causa, con l'autorevolezza delle ricerche o della riflessione.

Senza insistere su così tanti lavori notevoli dovuti ai metodi ormai classici di storia letteraria e di letteratura comparata, proviamo a presentare alcune di queste critiche basate sull'esperienza e la riflessione.

È ovvio che i metodi diversi che passeremo in rassegna e che ci arrivano da diversi lati non escludono affatto la storia letteraria così come la intende Mornet. Quest'ultimo dichiara tra l'altro che il suo intento non è quello di sostituire il metodo storico con qualsiasi altro modo di esaminare la letteratura. Non vuole fare altro che rivendicare al metodo storico il diritto di vita, la legittimità in alcuni casi, la necessità per alcune persone.

Da dove viene dunque la sfumatura aggressiva che spesso si intuisce nel modo in cui sono proposti altri metodi? Probabilmente dal fatto che il metodo storico [27] esercita un monopolio di fatto. Quasi tutti i nostri maestri dell'insegnamento universitario si sono formati sulle discipline rigorose della storia letteraria. Una tesi di Dottorato di Stato, così come l'abitudine o la teoria

guère être, en pratique, qu'un apport de faits précis dans le cadre de l'histoire littéraire. D'innombrables thèses d'Université et diplômes d'Études supérieures sont élaborés suivant ces méthodes. La valeur des maîtres qui préconisent ces méthodes exerce une sorte de fascination et l'extrême rareté des cas où ces recherches entreprises ne donneraient pas de résultats les rend relativement attrayantes; la conviction qu'une tâche modeste mais précise, apportant un petit fait nouveau, est une contribution à l'histoire de l'homme, ce qui est vrai, attire de ce côté nombre d'esprits, qui n'ont certes pas raisonné sur les principes de leur art, mais qui trouvent là un cadre commode pour une saine activité intellectuelle, un moyen assuré d'obtenir, avec du travail et du goût, un diplôme et quelque considération.

Ce n'est plus aujourd'hui la jeunesse des universités qui critiquerait ces méthodes; elle y trouve trop d'avantages; mais le nombre même des travailleurs d'histoire littéraire émeut certains savants et les pousse à avertir le public que cette méthode si triomphante, et si légitime en certains cas, n'est qu'une des manières d'étudier l'œuvre littéraire, peut-être pas la plus féconde ni la plus utile.

Pas plus que M. Mornet ne dénie le droit d'exister à des méthodes différentes de la sienne, ceux qui proposent d'autres méthodes ne veulent ruiner celle qu'adopte M. Mornet ou les comparatistes. Ils critiquent en général moins son principe que ses déviations, moins son usage que son abus. Ils s'efforcent surtout de mettre l'accent sur ce qui n'est pas elle, de souligner l'importance de ce qu'elle néglige, et cela parce que, comme toute entreprise florissante, elle a moins besoin d'encouragements que de critiques.



M. René Bray, professeur à l'Université de Lausanne, s'affirme comme historien de la littérature. Il ne veut nullement ruiner une méthode qui a déjà donné tant de fruits, et de si excellents. Il ne veut que corriger les tendances fâcheuses d'une discipline louable en soi.

Dans le concept d'histoire littéraire, la notion d'histoire finit parfois par prendre entièrement le pas sur la notion de littérature. On intitule études d'histoire littéraire des études où la méthode scrupuleuse qui établit la filiation des faits ne porte pas sur des faits littéraires au vrai sens du mot, et n'apporte, même de loin, aucun renseignement pouvant servir à la connaissance des œuvres d'art littéraires.

M. René Bray, a pu souligner ainsi, dans sa leçon inaugurale faite en novembre 1929<sup>3</sup>, cette curieuse déviation d'une méthode créée pour la meilleure compréhension des œuvres littéraires. Prenant l'exemple [28] d'un des maîtres de l'histoire littéraire en France, M. Abel Lefranc, dont les travaux sur

<sup>3</sup> A paraître dans *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1930. Nous devons à l'amabilité de M. Mornet et de l'auteur d'en pouvoir publier dès maintenant quelques fragments.

la concepiscono, in pratica non può essere altro che un contributo di fatti precisi nell'ambito della storia letteraria. Moltissime tesi universitarie e lauree vengono elaborate seguendo tali metodi. Il valore dei maestri che raccomandano questi metodi esercita una specie di fascino e, nei rari casi in cui queste ricerche avviate non dessero risultati, tali metodi comunque rimarrebbero relativamente attraenti; l'idea che un compito modesto ma preciso recante un piccolo fatto nuovo sia un contributo alla storia dell'uomo (cosa vera) attrae verso questo metodo molte persone le quali, certamente, non hanno riflettuto sui principi della loro arte ma trovano in esso il comodo quadro di una sana attività intellettuale, il mezzo sicuro per conseguire, con impegno e passione, un titolo di studio e qualche riconoscimento.

Oggi non sarebbero più i giovani delle università a criticare tali metodi: ci trovano troppi vantaggi; ma il numero stesso dei ricercatori di storia letteraria impressiona alcuni scienziati e li spinge ad avvertire il pubblico che tale metodo così trionfante e in alcuni casi così legittimato altro non è che uno dei modi per studiare l'opera letteraria, forse non il più fecondo né il più utile.

Così come Mornet non disconosce il diritto di esistere a metodi diversi dal suo, coloro che propongono metodi diversi non vogliono rovinare il metodo adottato da Mornet o dai comparatisti. Di questo metodo in genere vengono criticati più il suo principio che le sue deviazioni, più il suo abuso che il suo uso. Coloro che propongono tale metodo si sforzano soprattutto di porre l'accento su quello che esso non è, di sottolineare l'importanza di quello che esso trascura e questo perché, come qualsiasi impresa florida, ha bisogno più di critiche che di incoraggiamenti.

\* \* \*

René Bray, professore all'Università di Losanna si dichiara storico della letteratura. Non vuole affatto rovinare un metodo che ha dato già tanti ottimi risultati. Vuole soltanto correggere le incresciose tendenze di una disciplina in sé lodevole.

Nel concetto di storia letteraria, la nozione di storia finisce a volte con il prevalere interamente su quella di letteratura. Vengono qualificate come studi di storia letteraria studi in cui il metodo scrupoloso che stabilisce la filiazione dei fatti non verte su fatti letterari nel senso vero del termine e non fornisce neppure da lontano informazioni che possano servire alla conoscenza delle opere d'arte letterarie.

René Bray, in questo modo, ha potuto sottolineare nella sua lezione inaugurale tenuta nel novembre del 1929<sup>3</sup> la strana deviazione di un metodo creato per la migliore comprensione delle opere letterarie. Facendo l'esempio [28] di uno dei maestri della storia letteraria in Francia, Abel Lefranc, i cui

<sup>3</sup> Sarà pubblicata sulla *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 1930. Grazie alla gentilezza di Mornet e dell'autore possiamo pubblicarne alcuni brani già da ora (*n.d.c.*: cfr. Bray 1930).

Rabelais nous ont tout appris sur cet auteur, à un certain point de vue, M. Bray fait remarquer que ces travaux, «d'un prix inestimable parce qu'il s'agit d'un Rabelais [...] laissent de côté l'artiste pour étudier l'homme et surtout la pensée de l'homme, côtoient constamment l'histoire proprement dite et tendent à sortir de l'histoire littéraire».

Sur une autre question à laquelle s'est attaché M. Abel Lefranc: Shakespeare est-il l'auteur du théâtre shakespearien? M. Bray remarque que l'histoire littéraire devrait étudier l'œuvre plutôt qu'en chercher l'auteur. En étendant ainsi le domaine de l'histoire littéraire, les maîtres comme les élèves «perdent de vue l'œuvre d'art elle-même qui devrait être pourtant l'objet de leur travail. L'histoire de la littérature, c'est l'histoire des œuvres d'art [...]. Nous n'avons pas à rechercher toute la vérité, mais la Vérité dans le domaine de la Beauté.»

Par une seconde déviation de leur dessein primitif, les historiens de la littérature «sont souvent tentés de traiter l'histoire des idées pour elle-même». «Je pourrais citer, dit plus loin l'auteur, vingt thèses récentes, et des meilleures, qui se présentent comme des ouvrages d'histoire littéraire et ne traitent pas de littérature. On est un peu effrayé de cet état de choses quand on sait quelle importante contribution les thèses de doctorat apportent en France à notre discipline.» Victor Hugo, Flaubert sont avant tout des artistes. Où trouver une étude de leur art? Ce n'est pas une, mais plusieurs qu'il faudrait sur chacun. [30]

Enfin, l'histoire littéraire a-t-elle intérêt, comme M. Mornet le laissait entendre dans un article des *Nouvelles littéraires* paru en 1929, à englober toutes les œuvres, les plus médiocres comme les meilleures? Certes les médiocres sont utiles à considérer par rapport aux grands. Mais que d'études où les médiocres sont examinés pour eux-mêmes! A côté de cela, tout, ou presque tout reste à dire sur les grands auteurs. Et ne serait-ce pas aux purs historiens plutôt qu'aux historiens de la littérature à utiliser la littérature comme document social?

Ainsi l'histoire littéraire oublie sa vraie mission, qui est l'examen de l'œuvre d'art en tant qu'œuvre d'art, pour étudier des faits qui n'ont rien de littéraire et tomber dans le domaine de l'histoire proprement dite, ou étudier l'évolution des idées, ou enfin se perdre dans l'étude des médiocres.

Quels remèdes propose M. René Bray? Ne pas s'abuser sur le rôle de la science en histoire littéraire; laisser place à l'hypothèse; ne pas croire trop aux jugements quantitatifs; décrire autant qu'expliquer, décrire le génie et tracer son histoire; songer toujours que l'histoire littéraire est un moyen et non une fin, et qu'elle est un moyen d'arriver à la critique.

Il n'y a pas, il ne doit pas y avoir d'opposition entre l'histoire littéraire et la critique littéraire, entre l'histoire littéraire – science historique et la critique littéraire – technique artistique. Elles doivent s'entraider dans chacune de leurs démarches. L'objet de l'histoire littéraire est délimité par la critique littéraire. C'est un jugement esthétique, non une

lavori su Rabelais ci hanno insegnato tutto su quest'autore da un certo punto di vista, Bray fa notare che questi lavori "di inestimabile valore perché si tratta di Rabelais [...] lasciano da parte l'artista per studiare l'uomo e soprattutto il pensiero dell'uomo, procedono fiancheggiando costantemente la storia propriamente detta e tendono ad uscire dalla storia letteraria".

A proposito di un'altra questione della quale si è occupato Abel Lefranc – Shakespeare è veramente l'autore del teatro shakespeariano? – Bray osserva che la storia letteraria dovrebbe studiare l'opera piuttosto che cercarne l'autore. Allargando così il campo della storia letteraria, i maestri come gli allievi "perdono di vista la stessa opera d'arte che invece dovrebbe essere oggetto delle loro ricerche. La storia della letteratura è la storia delle opere d'arte [...] Non dobbiamo cercare l'intera verità, bensì la Verità nel campo della Bellezza".

Attraverso una seconda deviazione dal loro intento originario, gli storici della letteratura "spesso sono tentati a trattare la storia delle idee in sé per sé". "Potrei citare – dice più in là l'autore – venti tesi recenti, e fra le migliori, che si presentano come opere di storia letteraria ma di fatto non si occupano di letteratura. Siamo un po' spaventati da questo stato di cose conoscendo l'importante contributo che le tesi di Dottorato danno alla nostra disciplina in Francia". Victor Hugo, Flaubert sono prima di tutto degli artisti. Dove trovare uno studio sulla loro arte? Su ognuno di loro sarebbero necessari non uno ma svariati studi. [30]

Infine, la storia letteraria ha forse l'interesse – come lasciava intendere Mornet in un articolo su *Les Nouvelles Littéraires* uscito nel 1929 – a inglobare tutte le opere, le più mediocri come le migliori? Certamente è utile considerare gli autori mediocri in relazione ai grandi. Ma quanti studi esistono in cui gli autori mediocri sono esaminati in sé per sé! Inoltre, tutto, o quasi tutto, resta da dire sui grandi autori. E non spetterebbe, forse, agli storici puri piuttosto che agli storici della letteratura utilizzare la letteratura come documento sociale?

In tal modo la storia letteraria dimentica la sua vera missione (che consiste nell'esame dell'opera d'arte in quanto opera d'arte) per studiare fatti che non hanno niente di letterario cadendo nel campo della storia propriamente detta, oppure per studiare l'evoluzione delle idee, o ancora per perdersi nello studio degli autori mediocri.

Quali rimedi René Bray propone? Non sbagliarsi sul ruolo della scienza nella storia letteraria; fare spazio alle ipotesi; non credere troppo ai giudizi quantitativi; descrivere e al contempo spiegare, descrivere la genialità e tracciare la sua storia; pensare sempre che la storia letteraria è un mezzo e non un fine, ed è un mezzo per giungere alla critica.

Non esiste, non deve esistere una contrapposizione tra storia letteraria e critica letteraria, tra storia letteraria (scienza storica) e critica letteraria (tecnica artistica). Si devono aiutare a vicenda nei loro rispettivi percorsi. L'oggetto della storia letteraria è delimitato dalla critica letteraria. È un giudizio estetico, non è costituito distinta-



opération logique qui le constitue distinctement. Et le but de l'histoire littéraire, c'est [31] d'éclairer la critique littéraire. Mais celle-ci ne peut se passer des lumières de celle-là. L'analyse de l'œuvre d'art, fonction de la critique, doit être éclairée par la connaissance des rapports qui unissent l'œuvre d'art au génie créateur, fonction de l'histoire. Ainsi, à la base un jugement critique qui sépare ce qui est beau de ce qui n'est pas beau; sur ce qui est beau, une étude historique, guidée par des méthodes scientifiques ou inspirées de l'esprit scientifique, cherchant à faire connaître les rapports qui unissent l'œuvre au génie, s'appuyant sur la connaissance des rapports qui unissent le génie à l'homme porteur de ce génie, et l'homme lui-même à son temps; comme aboutissement et couronnement de cette étude historique, une analyse critique de ce qui fait la beauté de l'œuvre. Voilà comment nous concevons notre discipline. [...]

[...] Connaître pour goûter, telle doit être la devise de notre discipline.



Nul n'est mieux placé que M. Farinelli, le célèbre professeur à l'Université de Turin, pour donner un avis sur les méthodes d'histoire littéraire. Sa prodigieuse érudition, jointe au tempérament le plus sensible et le plus ardent, en fait naturellement un guide persuasif en même temps qu'un maître.

Mais, comme chez la plupart de ceux qui préfèrent la création à la discussion et l'œuvre aux principes, on ne peut guère trouver systématiquement présentées les idées de M. Farinelli sur le point qui nous occupe. Tout au plus ses travaux, où sa personne est toujours présente, peuvent-ils nous fournir quelques renseignements. [32]

M. Farinelli a d'abord appliqué les principes courants de l'histoire littéraire à des études, fort difficiles, d'influences ou de mouvements qui demandent une érudition qu'il est seul au monde à pouvoir posséder sur des sujets si divers. Son œuvre ni sa personne n'auraient donc pas à entrer dans cet ouvrage s'il ne semblait se produire en lui une sorte de crise de conscience révélatrice.

Après avoir fouillé avec une patience et une activité inimaginable les champs offerts par les littératures comparées ou les littératures nationales d'Italie, d'Allemagne ou d'Espagne, M. Farinelli n'en est-il pas venu à se demander si ces études, aussi minutieuses et approfondies qu'on les puisse imaginer, étaient capables de révéler au travailleur la vraie substance de la littérature et de lui apporter sa vraie richesse?

Ses publications récentes, les quelques passages où il laisse entendre ce qui lui paraît l'essentiel des recherches sur le passé littéraire, nous conduisent à penser qu'il brûle ce qu'il a adoré.

Il se pose en adversaire des fiches, ou du moins en adversaire de l'utilisation systématique des fiches, du classement, du compartimentage des données littéraires. Il est avant tout, maintenant, *non-historien*, et fait bien peu de cas des notions historiques d'écoles et d'*influences*.

Il ne nie pas l'existence des groupes de tempéraments dans le temps et dans l'espace; mais cette filiation, sans doute réelle, lui semble désormais moins essentielle à rechercher que l'âme individuelle de l'artiste. [33]



mente da un'operazione logica. E lo scopo della storia letteraria è [31] di illuminare la critica letteraria. Ma l'una non può fare a meno delle delucidazioni dell'altra. L'analisi dell'opera d'arte (funzione della critica) deve essere illuminata dalla conoscenza dei rapporti che uniscono l'opera d'arte con il genio creatore (funzione della storia). Così, a monte [vi è] un giudizio critico (estetico) che separa ciò che è bello da ciò che non è bello; su ciò che è bello [vi è] uno studio storico guidato da metodi scientifici o ispirati allo spirito scientifico che tentano di far conoscere i rapporti che uniscono l'opera al genio e che s'appoggiano sulla conoscenza dei rapporti che uniscono il genio all'uomo (portatore di genio) e l'uomo stesso al suo tempo; come esito e coronamento di questo studio storico, [vi è] un'analisi critica di ciò che fa la bellezza dell'opera. Ecco come concepiamo la nostra disciplina. [...]

[...] Conoscere per apprezzare, questo deve essere il motto della nostra disciplina.



Arturo Farinelli, il famoso professore dell'Università di Torino, è la persona più adatta per dare un parere sui metodi di storia letteraria. La sua prodigiosa erudizione, unita a un temperamento tra i più sensibili e entusiasti, fa di lui naturalmente una guida persuasiva e allo stesso tempo un maestro.

Ma come nella maggior parte di coloro che preferiscono la creazione alla discussione e l'opera ai principi, non si possono trovare in Farinelli idee sistematiche a proposito della questione che ci interessa. Tutt'al più i suoi lavori, in cui la sua persona è sempre presente, possono fornirci qualche informazione. [32]

Farinelli ha prima di tutto applicato i soliti principi della storia letteraria ad alcuni studi, molto difficili, relativi ad influenze o movimenti che richiedono un'erudizione che è l'unico al mondo a poter avere su argomenti così diversi. Né la sua opera né la sua persona dovrebbero entrare in quest'opera solo che in lui sembra verificarsi una specie di crisi di coscienza rivelatrice.

Dopo aver indagato con pazienza e un'incredibile attività i campi offerti dalle letterature comparate o le letterature nazionali d'Italia, Germania o Spagna, Farinelli è giunto al punto di chiedersi se questi studi, per quanto accurati e approfonditi, fossero in grado di rivelare al ricercatore la vera sostanza della letteratura e di metterne in luce la sua vera ricchezza.

Nelle sue recenti pubblicazioni, i pochi passi in cui lascia intuire quello che gli sembra l'essenziale delle ricerche sul passato letterario ci portano a pensare che stia bruciando quello che ha adorato.

Si mostra contrario alle "schede" o, per lo meno, contrario all'utilizzo sistematico delle schede, della classificazione, dell'incasellamento dei dati letterari. Adesso prima di tutto è un *non-storico*, e tiene in scarsa considerazione le nozioni storiche di *scuole* e *influenze*.

Non nega l'esistenza di gruppi letterari affini nel tempo e nello spazio, ma questa filiazione, senz'altro reale, gli sembra ormai meno essenziale per la ricerca quanto l'anima individuale dell'artista. [33]

Il écrit, dans les *Mélanges Baldensperger* (1930):

Qu'on me permette, maintenant, à cause de mon âge et de mon expérience, plongé que je suis dans ces recherches de filiations et d'influences qui m'absorbaient déjà dans un âge moins tardif, ne me laissant pas de repos, me poussant de rivage en rivage avec toute l'immense vanité des fièvres et des curiosités érudites, qu'on me permette d'émettre quelque doute touchant la valeur et l'importance des résultats obtenus par les rapprochements les plus minutieux et les plus patients, et de confesser la confiance de jour en jour moins grande en moi pour la rigueur systématique que l'on emploie dans ces études, pour la manie de fixer définitivement des limites et des catégories dans le domaine de la pensée, de parer de noms immuables et d'étiqueter les faits infiniment changeants du domaine de l'esprit, comme dans des herbiers où les plantes sèchent en bon ordre.

Cette manie de classer le choque particulièrement quand elle tend à établir une hiérarchie entre nations et littératures, sous le prétexte que certaines nations ont plus donné qu'elles n'ont reçu, et ce sont celles qui sont en haut de l'échelle, tandis que d'autres ont plus reçu qu'elles n'ont donné, et ce sont les parents pauvres du monde intellectuel. Qu'importe, pense-t-il, ce qu'on a reçu? Le génie, qu'il soit d'un individu ou d'une nation, sait imposer sa marque sur la matière d'autrui, et révéler son âme dans les formes les plus empruntées.

Prenant comme exemple l'Espagne, M. Farinelli montre qu'aux époques même où l'Espagne s'inspire le plus de ses voisines, et semble aux historiens préoccupés par le concept d'*originalité* moins intéressante [34] qu'elles, ce pays a vécu de la vie la plus profonde et la plus intense et que sa littérature étudiée sans parti pris peut nous en instruire.

Nous devrions, humblement, redescendre aux individus et abandonner les groupes, les systèmes complexes, nous reconnaître incapables de toute généralisation, même à la suite des études les plus patientes et enrichies par l'expérience. Contentons-nous de ces parcelles qui ont l'apparence du vrai et qui se détachent de la vérité absolue, éternellement voilée et inaccessible.

Les méthodes de l'histoire littéraire ne visent pas à autre chose. Mais à partir de ce point, M. Farinelli, qui tient aussi à la plus extrême prudence et qui se défie des systèmes au moins autant que M. Mornet, se sépare de celui-ci. Ces recherches prudentes et approfondies doivent tendre à révéler la vie intérieure du créateur d'art, vie sur laquelle influent bien peu les événements extérieurs, les *influences* livresques.

L'ambiance, la tradition, les écoles, l'imitation, tout ce qui nous frappe et que nous chérissons, tout cela ne touche pas à l'essence de l'esprit [...]. Cela s'ajoute accessoirement à la physionomie propre des individus [...]. L'addition de mille influences qui motivent la conception que se fait Shakespeare de la vie et du monde et déterminent ses prédilections, laisse inexplorée et pleine d'énigmes cette force naturelle

Nei *Mélanges Baldensperger* (1930) Farinelli scrive:

Che mi si consenta, adesso, per via della mia età e della mia esperienza, immerso come sono nelle ricerche di filiazioni e influenze – che mi assorbivano già in un'età meno avanzata, non lasciandomi tregua, spingendomi da sponda a sponda con l'immensa vanità delle passioni e delle curiosità erudite – che mi si consenta di manifestare qualche dubbio sul valore e l'importanza dei risultati raggiunti dalle comparazioni più accurate e pazienti e di confessare la fiducia ogni giorno meno grande in me stesso riguardo al sistematico rigore adoperato in questi studi e riguardo alla mania di fissare definitivamente limiti e categorie nel campo del pensiero, di attribuire nomi immutabili ed etichettare i fatti infinitamente mutevoli della mente, come negli erbari dove le piante seccano in buon ordine.

Questa mania di classificare lo urta, in particolare, quando tende a stabilire una gerarchia tra nazioni e letterature, con il pretesto che alcune nazioni abbiano dato più di quanto abbiano ricevuto, e sono quelle che si trovano in alto nella graduatoria, mentre altre hanno ricevuto più di quanto abbiano dato e sono la cenerentola del mondo intellettuale. Ma Farinelli pensa che non importa quel che si è ricevuto. Il genio, che sia di un individuo o di una nazione sa imporre il proprio marchio sull'altrui materia, e rivelare la propria anima nelle forme più contaminate.

Facendo l'esempio della Spagna, Farinelli dimostra che negli stessi periodi in cui la Spagna si ispira maggiormente ai paesi vicini e sembra meno interessante [34] rispetto a questi ultimi agli storici, preoccupati dal concetto di *originalità*, questo paese ha vissuto la vita più profonda e intensa e la sua letteratura studiata senza pregiudizi ce lo può testimoniare.

Dovremmo umilmente interessarci di nuovo agli individui e tralasciare i gruppi, i sistemi complessi; riconoscerci incapaci di qualsiasi generalizzazione, anche in seguito agli studi più pazienti e ricchi di esperienza. Accontentiamoci di queste briciole che sembrano vere e che si staccano dalla verità assoluta, eternamente velata e inaccessibile.

I metodi della storia letteraria non mirano ad altro. Ma a partire da questo punto Farinelli, che tiene anche alla massima prudenza e che non si fida dei sistemi tanto quanto Mornet, si allontana da quest'ultimo. Tali ricerche prudenti e approfondite devono tendere a rivelare la vita interiore dell'artista, una vita sulla quale incidono molto poco gli avvenimenti esterni, le *influenze* dei libri.

L'atmosfera, la tradizione, le scuole, l'imitazione, tutto ciò che ci colpisce e che amiamo, tutto questo non è attinente all'essenza della mente [...] E s'aggiunge accessoriamente alla fisionomia propria degli individui [...] La somma di mille influenze – influenze che motivano la concezione di Shakespeare sulla vita e sul mondo e che determinano le sue preferenze – lascia inesplorata e piena di enigmi la sua forza

indomptée et vigoureuse capable de toutes les exubérances et de tous les équilibres, créatrice de drames d'une si puissante vitalité [...].

[...] Toute mode littéraire est un vêtement qui recouvre l'épiderme; elle ne peut descendre jusqu'au cœur. Je [35] préfère les historiens des individus aux historiens des modes et des bizarreries collectives [...]. La personnalité, Goethe ne se trompait pas en l'appelant le bien suprême des fils de la terre. Elle comprend tout et les plus grands mystères de la vie se trouvent réunis en elle [...]. Dans ce centre unique de vie, que de forces différentes! Dans le caractère le plus clair et le plus net, que de replis, que de retraites cachées, que nous arrivons à peine à explorer! Nous ne nous demanderons pas à quelle famille d'entre les grands appartient la personnalité qui nous attire, mais nous essaierons de voir en quoi elle peut enrichir notre monde intérieur, comment elle a lutté et souffert pour atteindre à son plein développement et à sa libre manifestation.

Le renoncement de M. Farinelli à ses méthodes antérieures a quelque chose de tragique. Pressé de trouver ces lois et ces forces du monde, il pense désormais les mieux comprendre dans l'*homme* que dans les hommes; l'âme de l'artiste lui apportera, pense-t-il, un plus riche butin, une image plus exacte des choses essentielles.

Lui qui a tout su de ce que peuvent apprendre les méthodes d'histoire littéraire appliquées à bien des littératures différentes, il se demande si ce qu'il sait est bien l'essentiel. Il faut aller trouver l'âme individuelle. Par quelle méthode pratique? M. Farinelli ne le dit pas. Mais on peut s'en rendre compte d'après certains de ses ouvrages sur Manzoni, Calderón, et d'autres.

Il semble d'ailleurs que cette méthode individualiste soit réclamée avec plus d'insistance en Italie qu'ailleurs. Dans la mesure où les idées de B. Croce<sup>4</sup> [36] s'appliquent à l'histoire littéraire, on y distingue la même défiance pour les formules, les cadres, les divisions, qui masquent l'apport unique et essentiel de l'artiste.



Nous nous écartons plus nettement des principes essentiels de l'histoire littéraire en abordant la jeune école russe.

On peut reprocher à l'étude historique des littératures d'être impropre à éclairer la forme de l'œuvre. Si on considère l'œuvre littéraire comme œuvre d'art, on conviendra que, comme pour la peinture ou la musique, la technique de l'artiste importe plus que le contenu intellectuel ou sentimental. Or l'histoire littéraire est plus habile à expliquer le contenu de l'œuvre que sa forme, obtient plus de résultats avec les œuvres à riche et neuve matière intellectuelle ou sentimentale qu'avec les œuvres où toute la valeur vient de

<sup>4</sup> Nous laissons de côté les idées personnelles de B. Croce; leur examen nous entraînerait trop loin de notre sujet précis. Mais on ne doit pas oublier leur profonde influence toujours efficace.

naturale indomita e vigorosa, capace di tutte le esuberanze e di tutti gli equilibri, creatrice di drammi di una così potente vitalità...

[...] Ogni moda letteraria è un vestito che copre la pelle; non può scendere fino al cuore. [35] Preferisco gli storici degli individui a quelli delle mode e delle stranezze collettive [...] La personalità, Goethe non sbagliava quando la qualificava come un bene supremo dei figli della terra. Racchiude tutto e i maggiori misteri della vita vi sono riuniti [...] In questo centro unico della vita, quante forze diverse! Nel carattere più chiaro e netto, quanti recessi, quanti arretramenti nascosti che riusciamo a malapena ad esplorare! Non ci chiederemo a quale famiglia di "grandi" appartiene la personalità che ci affascina, ma proveremo a vedere in che modo possa arricchire il nostro mondo interiore, come abbia lottato e patito per giungere al suo pieno sviluppo e alla sua libera espressione.

La rinuncia da parte di Farinelli ai propri metodi precedenti ha qualcosa di tragico. Ansioso di trovare le leggi e le forze del mondo, pensa ormai di capirle meglio nell'*uomo* piuttosto che negli uomini; pensa che l'anima dell'artista gli rechi un bottino più ricco, un'immagine più esatta delle cose essenziali.

Farinelli che ha saputo tutto ciò che i metodi di storia letteraria, applicati a molte letterature diverse possono insegnare, si chiede se ciò che sa sia proprio essenziale. Occorre andare a cercare l'anima individuale. Attraverso quale metodo pratico? Farinelli non lo dice. Ma possiamo rendercene conto in alcune delle sue opere su Manzoni, Calderón e altri.

Sembra, tra l'altro, che questo metodo individualizzante venga rivendicato con maggiore insistenza in Italia che altrove. Nella misura in cui le idee di Benedetto Croce<sup>4</sup> [36] vengono applicate alla storia letteraria, possiamo individuarvi la stessa diffidenza verso le formule, gli inquadramenti, le divisioni che mascherano l'unico e fondamentale contributo dell'artista.

\* \* \*

Ci allontaniamo ora più nettamente dai principi essenziali della storia letteraria affrontando la giovane scuola russa.

Si può rimproverare allo studio storico delle letterature di non essere adeguato a chiarire la forma dell'opera. Se si considera l'opera letteraria come opera d'arte, si ammetterà che, come per la pittura o la musica, la tecnica dell'artista è più importante rispetto al contenuto intellettuale o sentimentale. Ora, la storia letteraria è abile nello spiegare il contenuto dell'opera piuttosto che la sua forma, raggiunge più risultati con le opere la cui materia intellettuale o sentimentale è ricca e nuova che con le opere in cui l'intero valore proviene

<sup>4</sup> Lasciamo da parte le idee personali di Croce; il loro esame ci porterebbe troppo lontano rispetto all'argomento specifico che analizziamo. Ma non dobbiamo dimenticare la loro influenza profonda e sempre efficace.

la disposition de cette matière. Quand même on aura mis en lumière toutes les sources et toutes les allusions de telle *contemplation* de Hugo, nul ne niera que l'essentiel échappera encore.

C'est pour mieux saisir cet essentiel de l'œuvre d'art que les études littéraires russes se sont transformées depuis la guerre<sup>5</sup>. Les études littéraires russes [37] sont passées directement de la critique la plus subjective et la plus dogmatique à l'analyse la plus formelle.

Les premiers temps de la révolution virent porter sur la littérature russe des jugements aussi partiels que peu esthétiques. On jugeait les auteurs suivant leur civisme, rabaissant Pouchkine, à cause de ses compromissions bourgeoises, exaltant Nekrasov et son civisme. L'exagération même de cette critique tendancieuse fit naître une méthode de critique absolument opposée, liée d'ailleurs de la manière la plus étroite à un mouvement de la littérature très curieux. Théoriciens et critiques, «créateurs» et historiens de la littérature marchèrent en effet la main dans la main.

Les jeunes poètes d'après-guerre voulurent être de purs artistes. Khlebnikov lança son «mot pur» ou «mot en soi», *samobytnoe slovo*, qui fit fortune. Poussant à l'extrême, comme c'est le propre de toute doctrine jeune, une vue qui contient une part de vérité, cette école voulut voir dans le mot dépouillé de son contenu intellectuel l'élément suffisant de l'art d'écrire.

Parallèlement à cette école de poètes se développa une école de critiques dont nous avons uniquement à nous occuper ici. Veselovski peut en être considéré comme l'ancêtre, avec Potebnia (1905) et Peretz (1914-1922). Cette école fut appelée *Formalisme*, ou méthode d'étude par la forme. Nous lui garderons ce nom.

Dans la matière poétique, les *formalistes* écartent tout le contenu intellectuel et sentimental pour ne [38] considérer d'abord que la forme. L'étude approfondie de cette forme doit d'ailleurs permettre de retrouver idées et sentiments. Mais elle seule est probante et le vrai chemin de l'esprit critique doit partir d'elle.

Vers 1916 un groupe de jeunes théoriciens de la littérature essaya de se consacrer à l'étude du son poétique. Ossip Brik, dans son ouvrage: *Des répétitions phoniques* dispose les vers sur un plan uniquement phonique destiné à laisser apparaître ce qui fait à ses yeux la vraie charpente du texte, les rapports phoniques.

En élargissant un peu cette donnée, un Eichenbaum part de cette idée que l'évolution d'une littérature dépend non d'un apport de matériaux nouveaux, de modes nouveaux de penser ou de sentir, mais uniquement de nouveaux procédés techniques parfaitement conscients dans la disposition d'éléments toujours

<sup>5</sup> Voir à ce sujet l'article très confus, mais plein de faits, donné par N. Gourfinkel dans *Le Monde slave* du 1. 2. 29, d'où sont tirés les renseignements qui suivent.

dalla disposizione di della sua materia. Quand'anche si mettessero in luce tutte le fonti e tutte le allusioni di un determinato poema delle *Contemplazioni* di Hugo, non si negherà che l'essenziale sfuggirà ancora.

È per cogliere meglio l'essenziale dell'opera d'arte che gli studi letterari russi si sono trasformati dopo la guerra<sup>5</sup>. Gli studi letterari russi [37] sono passati direttamente dalla critica più soggettiva e dogmatica all'analisi più formale.

Nei primi tempi della Rivoluzione la letteratura russa ha subito giudizi di parte e poco estetici. Gli autori venivano giudicati sulla base del loro impegno civile, sminuendo ad esempio Puškin per via delle sue ascendenze borghesi, esaltando invece Nekrasov e il suo civismo. La stessa esagerazione di questa critica tendenziosa fece nascere un metodo di critica assolutamente opposto, tra l'altro strettamente legato a un movimento letterario molto curioso. Teorici e critici, “creatori” e storici della letteratura infatti andarono di pari passo.

I giovani poeti del dopoguerra vollero essere veri e propri artisti. Chlebnikov lanciò la sua “parola pura” o “parola in sé”, *samobytnoe slovo*, che ebbe fortuna. Spingendo fino agli estremi, come è tipico in ogni giovane dottrina, un'opinione che contiene una parte di verità, tale scuola volle vedere nella parola spogliata dal suo contenuto intellettuale l'elemento sufficiente dell'arte dello scrivere.

Di pari passo con questa scuola di poeti si sviluppò una scuola di critici, i soli di cui dobbiamo occuparci in questa sede. Veselovskij può esserne considerato l'antenato con Potebnja (1905) e Peretz (*n.d.c.* 1914; 1922). Questa scuola fu chiamata *Formalismo*, o metodo di studio attraverso la forma. Conserveremo questo nome.

In materia di poetica, i *formalisti* escludono l'intero contenuto intellettuale e sentimentale per [38] considerare prima di tutto solo la forma. Lo studio approfondito della forma deve, peraltro, consentire di ritrovare le idee e i sentimenti, tuttavia, essa resta l'unica ad essere probante e ad essere il punto di partenza del vero cammino dello spirito critico.

Intorno al 1916 un gruppo di giovani teorici della letteratura provò a dedicarsi allo studio del suono poetico. Osip Brik, nella sua opera sulle “Iterazioni foniche” (*n.d.c.* Brik 1917), predispose i versi su un piano unicamente fonico mirato a lasciar trasparire quello che ai suoi occhi rappresenta l'ossatura del testo, cioè i rapporti fonici.

Estendendo un po' questo dato, Èjchenbaum parte dall'idea che l'evoluzione di una letteratura non dipenda da un apporto di materiali nuovi, da nuovi modi di pensare o sentire bensì soltanto da nuovi procedimenti tecnici del tutto coscienti nella predisposizione di elementi sempre simili a sé stessi.

<sup>5</sup> Vedere a questo proposito l'articolo molto confuso, ma pieno di fatti, pubblicato da Nina Gourfinkel su *Le Monde slave* dell'1.2.29, da cui sono tratte le informazioni che seguono. (*n.d.c.*: cfr. Gourfinkel 2016)

semblables à eux-mêmes. Il veut également montrer par l'étude de la nouvelle de Gogol' : *Le Pardessus* (*Šinel'*) et de sa facture exacte, que l'examen scrupuleux de la forme révèle le vrai contenu, ici social, de l'œuvre, son sens, sa portée.

Dès 1916, au congrès des professeurs de langue et de littérature russes, éclata un violent conflit entre les partisans de la méthode historique et idéologique et ceux de la nouvelle méthode esthétique et technique.

Mais, en 1920, la nouvelle école remporta un succès et entra dans un cercle officiel. L'Institut pour l'Histoire des arts, qui comptait déjà trois sections, une pour l'histoire des beaux-arts, l'autre pour celle de la musique, la troisième pour celle du théâtre, [39] s'augmenta d'une quatrième section : *histoire de l'art littéraire*. Rien ne montre mieux la volonté d'étudier l'œuvre littéraire comme une pure œuvre d'art que le rapport, publié en 1924, sur l'inauguration de cette chaire, qui dit à peu près ceci : La méthode d'histoire littéraire doit être historique et esthétique. [...] La poésie est faite de mots, comme la musique est faite de sons. [...] Il faut laisser aux facultés philologiques (nous dirions aux chaires d'histoire littéraire proprement dites) l'étude du texte pour tout ce qui lui est extérieur, ou intérieur comme les idées ou les sentiments, la critique du texte, la date, son sens, ses sources. [...] Ici, on n'étudiera que les procédés artistiques.

Le rapport du doyen de cette section précise encore l'objet de cet enseignement. La forme de l'œuvre, dit-il, c'est le fond rendu sensible. [...] L'œuvre, c'est la somme des procédés stylistiques. [...] L'évolution des littératures ne se fait que par la forme. «La nouvelle forme apparaît non pas pour exprimer un nouveau contenu, mais pour remplacer une ancienne forme ayant perdu son influence artistique». D'autres auteurs ajoutent : l'œuvre est originale par les procédés techniques ; les nécessités de la composition, par exemple, expliquent plus la psychologie des personnages que je ne sais quelle création ou expérience externe ou interne (cf. l'intéressante lettre de Tolstoï citée en note sur la composition de *Guerre et Paix*).

De très nombreux travaux ont été réalisés par les professeurs et les étudiants de cet institut, portant sur les procédés de style. Tous les éléments du style (lexique, sémantique, syntaxe, poétique, euphonie ...), [40] les lois des genres, les rapports intérieurs des parties, les thèmes, en tant qu'ils sont des sujets donnés (comme pour les peintres), sont examinés.

A cet institut a été adjoint une sorte de laboratoire de phonétique, dit *Cabinet d'étude du langage artistique*, où l'étudiant a à sa disposition les moyens de contrôler ses observations phonétiques, où se peuvent élaborer les vocabulaires poétiques de tel ou tel poète, le catalogue des formes métriques de telle ou telle époque.

On cite, entre bien d'autres, le travail de Vinogradov sur Gogol' (1919-1926). Une étude minutieuse de la littérature du temps de Gogol' telle que nous la montrent livres, journaux, revues, lui permet d'arriver à cette conclu-



Intende anche dimostrare attraverso lo studio del racconto di Gogol' *Il Capotto* (*Šinel'*, 1842) e della sua esatta fattura che l'esame scrupoloso della forma rivela il vero contenuto, qui sociale, dell'opera, il suo significato e la sua portata.

Fin dal 1916, in occasione del Congresso dei professori di lingua e letteratura russa, scoppiò un violento conflitto tra i difensori del metodo storico e ideologico e quelli del nuovo metodo estetico e tecnico.

Ma, nel 1920, la nuova scuola riscosse successo e entrò a far parte di un circolo ufficiale. L'Istituto per la Storia delle arti, che contava già tre sezioni, una per la storia delle Belle arti, l'altra per quella della musica e la terza per quella del teatro [39] aumentò di una quarta sezione dedicata alla *storia dell'arte letteraria*. Il rapporto pubblicato nel 1924 sull'inaugurazione della cattedra di Storia dell'arte letteraria evidenzia benissimo la volontà di studiare l'opera letteraria come una vera e propria opera d'arte. Dice più o meno questo: il metodo di storia letteraria deve essere storico e estetico. [...] La poesia è fatta di parole, nello stesso modo in cui la musica è fatta di suoni. [...] Occorre lasciare alle facoltà filologiche (diremmo alle cattedre di storia letteraria) lo studio del testo per tutto quello che gli è esterno, oppure interno come le idee o i sentimenti, la critica del testo, la data, il suo significato, le sue fonti. [...] In questa sede si studieranno però solo i procedimenti artistici.

Il rapporto del decano di questa sezione precisa ancora l'oggetto di tale insegnamento. Dice che la forma dell'opera è il fondo reso sensibile. [...] L'opera è la somma dei procedimenti stilistici. [...] L'evoluzione delle letterature avviene solo attraverso la forma. "Una nuova forma non viene creata per esprimere un nuovo contenuto ma per sostituire una forma vecchia che abbia perduto il suo valore artistico" (*n.d.c.* Šklovskij 1974 [1966], 45; orig. Šklovskij 1929 [1925], 31). Altri autori aggiungono: l'opera è originale grazie ai procedimenti tecnici; le necessità della composizione, ad esempio, spiegano la psicologia dei personaggi più di qualsiasi creazione o esperienza esterna o interna (Cfr. l'interessante lettera di Tolstoj citata in nota sulla composizione di *Guerra e Pace*).

Numerosissimi lavori sono stati condotti dai professori e studenti di questo Istituto e vertono sui procedimenti stilistici. Tutti gli elementi dello stile (lessico, semantica, sintassi, poetica, eufonia...), [40] le leggi dei generi, i rapporti interni delle parti, i temi (come per i pittori) vengono esaminati come soggetti dati.

A quest'Istituto è stata aggiunta una sorta di laboratorio di fonetica detto *Gabinetto di studio del linguaggio artistico*, dove lo studente ha a disposizione i mezzi per controllare le proprie osservazioni fonetiche, dove possono essere elaborati i lessici poetici di tal o tale altro poeta, il catalogo delle forme metriche di una tale o tale altra epoca.

Citiamo un esempio fra i tanti, il lavoro di Vinogradov su Gogol' (1919-1926). Uno studio minuzioso sulla letteratura del tempo di Gogol' – così come ce l'attestano libri, giornali, riviste – gli consente di giungere alla conclusione

sion que la nouveauté psychologique de Gogol' n'est que la conséquence de son effort pour créer une stylistique nouvelle qui fût opposée à celle que banalisait une production abondante.

La littérature comparée, dont Jirmunski est en Russie le représentant, prend ici l'aspect de *Formalisme comparé* (cf. l'étude de Jirmunski sur Byron et Pouchkine où l'examen de la technique du vers et du style fait apparaître l'effort de ce dernier pour se dégager de l'influence de Byron, qu'il subit d'abord).

L'école *formaliste* n'est pas, comme bien l'on pense, sans rencontrer des adversaires. Jirmunski, par exemple, qui pratique par ailleurs le *formalisme* le plus strict, reconnaît que l'œuvre littéraire est une œuvre d'art, mais une œuvre d'art qui a ce privilège – ou cette tare – de supporter des idées et des sentiments; il reconnaît d'autre part que, si le *formalisme* peut admirablement déceler le changement, [41] beaucoup mieux que l'étude des variations du *contenu*, il ne peut expliquer les causes de ce changement. Le groupe de *formalistes* L.E.F. penche vers une *critique littéraire* qui ajouterait à l'analyse minutieuse des moyens techniques, l'intuition personnelle des résultats.

Cette évolution de l'étude de la forme pure à celle du contenu est visible dans Eichenbaum, qui, dans sa vaste enquête sur Tolstoï, est passé du formalisme pur à l'historicisme social.

En dépit de ces revirements ou de ces oppositions, la Russie nous offre un spectacle que, sur ce terrain aussi, on chercherait vainement ailleurs: la création d'une école de recherches littéraires qui, étroitement liée au début à la création d'une école littéraire proprement dite, a donné des résultats palpables dans des travaux très nombreux, scientifiquement construits, et, autant qu'on peut le deviner, fort intéressants.

Evidemment cette nouvelle école n'est pas née du dégoût pour notre école d'histoire littéraire; elle a été provoquée par le mépris de l'interprétation politique, sociale ou morale des œuvres littéraires, et a opposé à cette trahison un objectivisme scientifique. Néanmoins, elle indique une manière de comprendre l'œuvre d'art toute différente de celle que suppose l'histoire littéraire.

L'école *formaliste* conçoit essentiellement l'œuvre littéraire comme œuvre d'art et prétend découvrir et mettre à jour par des procédés scientifiques les ressources de cet art, la technique de l'artiste. Peut-être son enquête la mène-t-elle plus près de la véritable [42] activité psychologique de l'artiste créateur. En tout cas il est évident qu'elle ne peut s'occuper que des artistes et même des seuls grands artistes, qu'elle doit négliger tous les médiocres, si intéressants pour l'histoire sociale, mais si peu pour l'histoire esthétique, qui encombrant l'histoire littéraire.

che la novità psicologica di Gogol' non è che la conseguenza del suo sforzo di creare una stilistica nuova, opposta a quella banalizzata da un'abbondante produzione.

La letteratura comparata, di cui Zhirmunsky è il rappresentante in Russia, assume qui l'aspetto di un *Formalismo comparato* (cfr. lo studio di Zhirmunsky su Byron e Puškin in cui l'esame della tecnica del verso e dello stile fa emergere lo sforzo di quest'ultimo per liberarsi dall'influenza di Byron subita in un primo momento).

La scuola *formalista*, come si può immaginare, non manca di avversari. Ad esempio Zhirmunsky, che pratica tra l'altro il *formalismo* più rigido, riconosce che l'opera letteraria è un'opera d'arte, ma è un'opera d'arte che ha il privilegio – o la tara – di supportare idee e sentimenti; tra l'altro Zhirmunsky riconosce che se il *formalismo* può individuare il cambiamento a meraviglia, [41] molto meglio dello studio delle variazioni del *contenuto*, non può però spiegare le cause di tale cambiamento. Il gruppo di *formalisti* LEF (Levyj Front Iskusstv [Fronte di Sinistra delle Arti] 1922-1930) propende per una *critica letteraria* che aggiunga all'analisi accurata dei mezzi tecnici l'intuito personale dei risultati.

Simile evoluzione dello studio della forma pura verso lo studio del contenuto si vede in Èjchenbaum il quale, nella sua ampia indagine su Tolstoj, è passato dal formalismo puro allo storicismo sociale.

Nonostante tali inversioni di tendenza o tali opposizioni, la Russia ci offre uno spettacolo che anche in questo settore si cercherebbe invano altrove: la creazione di una scuola di ricerche letterarie che, strettamente legata, all'inizio, alla creazione di una vera e propria scuola letteraria, ha dato risultati tangibili in numerosissimi lavori, scientificamente costruiti, e, per quanto lo si possa intuire, molto interessanti.

In tutta evidenza questa nuova Scuola non è nata dal rifiuto nei confronti della nostra scuola di storia letteraria; è stata provocata dal disprezzo nei confronti dell'interpretazione politica, sociale o morale delle opere letterarie e ha contrapposto a questo tradimento un oggettivismo scientifico. Essa indica, tuttavia, una maniera di capire l'opera d'arte del tutto diversa rispetto a quella prevista dalla storia letteraria.

La scuola *formalista* concepisce l'opera letteraria essenzialmente come opera d'arte e pretende di scoprire e aggiornare attraverso procedimenti scientifici le risorse di questa stessa arte, la tecnica dell'artista. Può darsi che la sua indagine la porti più vicina alla vera e propria [42] attività psicologica dell'artista creatore. In ogni caso è evidente che tale Scuola non si possa occupare che degli artisti e anzi dei grandi artisti solamente, e che debba trascurare tutti i mediocri che ingombrano la storia letteraria e che sono interessanti per la storia sociale ma lo sono per la storia estetica.



Plus uniquement esthétique encore, mais moins purement formelle est la conception de M. Dragomirescou<sup>6</sup>.

La méthode est à la fois critique et constructive. Elle est présentée en trois volumes qui ne sont pas la moitié de l'exposé complet.

L'auteur s'oppose nettement aux méthodes de l'histoire littéraire historique et c'est contre ses principes autant que contre ses abus que la sienne est dirigée. Mais la critique tient peu de place dans son ouvrage; il a hâte de construire sur de nouvelles bases, sur des bases philosophiques, car il est, lui semble-t-il, nécessaire, d'élucider d'abord la nature du génie, et, autant que possible celle du moment créateur, avant de songer à en étudier les produits. Il va sans dire que notre méthode est toute contraire, puisque nous ne tenons pas plus à connaître la nature du génie que nous ne jugeons utile de connaître la fin des choses ou le principe unique avant d'étudier la nature. [43]

L'histoire littéraire, l'auteur le reconnaît, peut avoir une très grande utilité lorsqu'il s'agit d'exposer les rapports de l'œuvre avec la vie contemporaine, avec les autres œuvres antérieures ou postérieures, avec la personne même de l'auteur. Mais ces rapports ne devraient former, aux yeux de M. Dragomirescou, que le moindre objet de l'étude de la littérature. En effet, les méthodes de l'histoire littéraire s'appliquent mieux, beaucoup mieux, dit formellement l'auteur, aux œuvres sans valeur réelle, sans beauté réelle, qu'aux vrais chefs-d'œuvre. En tout cas, ce qu'elles expliquent dans les œuvres, ce n'est pas cette beauté, ce n'est pas l'essentiel.

C'est par une sorte d'abus de langage qu'on appelle littérature le bon comme le mauvais, le beau comme le laid ou l'insignifiant. La littérature, c'est l'ensemble des belles œuvres, et la science de la littérature ne doit s'intéresser qu'à ce qui est beau.

Le reste, la masse innombrable des écrits sans beauté, l'histoire peut s'y intéresser et y chercher des documents sur les mœurs, sur l'origine, les causes, les fluctuations de tel ou tel mouvement de pensée, mais elle n'aura pas à se soucier de ce qu'il peut y avoir de proprement littéraire dans l'œuvre.

En un mot, l'histoire littéraire doit faire place à l'esthétique, la science de la littérature doit être un chapitre du Beau dans l'Art.

Mais la critique ne nous offre-t-elle pas cette appréciation des beautés de l'œuvre en dehors pour ainsi dire du temps, en dehors de toutes ses causes? Sans doute, elle le peut, mais à condition que la critique ne soit pas une divagation *autour* de l'œuvre; elle doit [44] être un effort, certes difficile, pour revivre dans la mesure du possible la seconde de *génie* qui est la véritable cause de l'œuvre, et embrasser d'un seul coup d'œil cette *harmonie* intérieure qui en est la véritable marque.

<sup>6</sup> M. Dragomirescou, *La Science de la littérature*, 3 vol. Paris, Gamber, 1928.



È ancora più prettamente estetica ma ancora meno puramente formale la concezione di Mihail Dragomirescu<sup>6</sup>.

Il suo metodo è allo stesso tempo critico e costruttivo. È illustrato in tre volumi che rappresentano solo la metà della trattazione completa.

L'autore si contrappone nettamente ai metodi della storiografia letteraria e rivolge la sua critica sia contro i suoi principi sia contro i suoi eccessi. Ma la critica occupa poco spazio nell'opera; Dragomirescu ha fretta di costruire su nuove basi, basi filosofiche perché, a quanto gli sembra, è necessario delucidare prima di tutto la natura del genio e, per quanto possibile, la natura del momento creatore, prima di pensare a studiarne i prodotti. Ovviamente, il nostro metodo è esattamente l'opposto, visto che non ci teniamo a conoscere la natura del genio nella stessa misura in cui non riteniamo utile conoscere il fine delle cose oppure il principio unico prima di studiare la natura. [43]

L'autore riconosce che la storia letteraria può essere di grandissima utilità quando si tratta di esporre i rapporti dell'opera con la vita contemporanea, con le altre opere precedenti o posteriori, con la persona dell'autore. Ma agli occhi di Dragomirescu questi rapporti dovrebbero costituire solo l'oggetto minore della letteratura. Infatti, i metodi della storia letteraria si applicano meglio, molto meglio, dice formalmente l'autore, più che ai veri capolavori, alle opere prive di valore reale, prive di bellezza reale. Comunque ciò che tali metodi spiegano nelle opere non è la bellezza che non è la cosa essenziale.

Attraverso una forzatura di linguaggio si chiama letteratura il buono e il cattivo, il bello e il brutto o l'insignificante. La letteratura è l'insieme delle belle opere, e la scienza della letteratura si deve interessare solo del bello.

Il resto, la consistente massa consistente di scritti senza bellezza, può essere oggetto di interesse per la storia che in effetti vi può cercare documenti sui costumi, l'origine, le cause, le fluttuazioni di tale o tale altro movimento di pensiero, ma nell'opera non potrà scoprire ciò che vi è di prettamente letterario.

In una parola, la storia letteraria deve lasciare spazio all'estetica, la scienza della letteratura deve essere un capitolo del Bello nell'Arte.

Ma la critica non ci offre forse questo apprezzamento della bellezza delle opere (se si può dire così) al di fuori del tempo, al di fuori di tutte le sue cause? Forse lo può, a condizione che la critica non sia una divagazione *intorno* all'opera; deve [44] essere uno sforzo, certamente difficile, per far rivivere, per quanto possibile, l'attimo di *genialità* che è la vera causa dell'opera e abbracciare con un solo colpo d'occhio l'*armonia* interna che ne è il vero marchio.

<sup>6</sup> Dragomirescu 1928.

La *Science* ne semble pas avoir de place dans cet effort individuel de compréhension; n'est-ce pas justement pour sauver ses droits ou étendre son domaine jusqu'à l'Art, que les Allemands d'abord, puis surtout les Français, ont créé l'histoire littéraire?

M. Dragomirescou lui-même n'a-t-il pas l'ambition de créer une *science*?

En effet: il y a une méthode critique, et l'exposé de cette méthode est le centre de son gros ouvrage. La critique doit être fondée scientifiquement et ne peut se contenter de vagues jugements personnels. C'est cette méthode de la critique qu'expose le troisième volume, le plus intéressant, le plus précis, le mieux dégagé de ce jargon abstrait dont nous avons en France une si sainte horreur.

L'œuvre d'art est un tout qui n'est compréhensible qu'en tant que *tout*; ce tout n'obéit pas aux lois physiques, puisqu'il n'a aucune commune mesure avec les faits matériels ou même intellectuels qui peuvent sembler sa cause; c'est un tout *original* puisqu'il vient d'un individu absolument unique.

S'opposant donc à l'histoire littéraire qui veut grouper les écrivains d'après leur tendance, qui étudie l'évolution des genres, des sentiments, de la forme, comme s'il s'agissait d'un fleuve aux ondes égales et interchangeables, M. Dragomirescou met [45] fortement l'accent sur cette originalité des écrivains qui lui fait trouver parfaitement ridicule l'étude des courants et des influences. Cette originalité esthétique est la clef de l'œuvre. Étudions, développons cette équation personnelle de l'auteur dans tous les domaines de l'œuvre d'art (originalité élémentaire et subjective, originalité plastique, de rythme, de forme, d'harmonie) et nous saisissons ce que l'œuvre contient de vraiment *essentiel*.

Quant au reste, rapprochements divers, allusions à des faits contemporains, tout ce réseau si dense qui peut unir l'œuvre à ce qui n'est pas elle, tout ce bagage historique dont sont surchargées les notes de nos éditions scolaires et surtout savantes, M. Dragomirescou l'envoie au diable. Il aurait envie, comme ce professeur vieux jeu que j'eus jadis, de s'écrier: «Défense de déposer des notes au bas de cette page!» La meilleure édition d'un beau livre serait, selon lui, un texte exact sans une note. Tous ces fruits de l'érudition que nos commentateurs déversent à côté du texte lui gâtent visiblement sa beauté, et il ne craint pas d'affirmer que la compréhension esthétique de l'œuvre qui, rappelons-le, lui importe seule, n'en est nullement augmentée, au contraire.

Que faut-il donc faire? Étudier le texte en lui-même comme un tout dont les rapports internes sont infiniment plus importants que ceux qui l'unissent à ses causes sociales, sentimentales ou intellectuelles. Nous trouvons encore ici cette idée que c'est dans l'étude approfondie de la technique et de l'élément proprement artistique de l'œuvre d'art que se trouvera la clef qui nous ouvrira la porte du génie, [46] et nous donnera le maximum de renseignements sur ce monde inconnu.

La *Scienza* non sembra avere spazio in questo sforzo individuale di comprensione; non è forse per salvare i propri diritti o per estendere il proprio campo fino a quello dell'Arte che prima i tedeschi e poi, soprattutto i francesi, hanno creato la storia letteraria?

Lo stesso Dragomirescu non ha forse l'ambizione di creare una *scienza*?

In effetti esiste un metodo critico, e l'illustrazione di questo metodo è il cuore della sua consistente opera. La critica si deve basare scientificamente e non può accontentarsi di vaghi giudizi personali. È proprio il suo metodo critico ad essere esposto nel terzo volume, che è quello più interessante, preciso, lontano dal gergo astratto che aborriamo in Francia.

L'opera d'arte è un tutto che è comprensibile solo in quanto *tutto*, questo tutto non obbedisce alle leggi fisiche, dato che non ha niente in comune con fatti materiali o intellettuali che possono sembrare la sua causa; è un tutto *originale* poiché viene da un individuo assolutamente unico.

Opponendosi dunque alla storia letteraria che vuole raggruppare gli scrittori a seconda della loro tendenza, che studia l'evoluzione dei generi, dei sentimenti, della forma come se si trattasse di un fiume dalle onde uguali e intercambiabili, Dragomirescu pone [45] fortemente l'accento su tale originalità degli scrittori che lo porta a ritenere del tutto ridicolo lo studio delle correnti e delle influenze. L'originalità estetica è la chiave dell'opera. Studiamo, sviluppiamo questa prerogativa personale dell'autore in tutti i campi dell'opera d'arte (originalità basilare e soggettiva, originalità plastica, ritmica, di forma e di armonia) e coglieremo ciò che l'opera contiene di veramente *essenziale*.

Quanto al resto, paragoni diversi, allusioni a fatti contemporanei, tutta questa rete così densa che può unire l'opera a tutto quello che non c'entra con essa, tutto questo bagaglio storico di cui sono sovraccarichi le note delle nostre edizioni scolastiche e soprattutto dotte, Dragomirescu lo manda al diavolo. Avrebbe voglia di esclamare, come quel professore vecchio stile che ebbi una volta: "Vietato apporre note in fondo alla pagina!". L'edizione migliore di un bel libro sarebbe, secondo lui, un testo esatto senza una nota. Tutti i frutti dell'erudizione che i commentatori riversano in nota al testo visibilmente sciupano la sua bellezza, e Dragomirescu non teme di affermare che la comprensione estetica dell'opera che, ricordiamolo, è l'unica cosa che conti per lui, non è affatto migliore, anzi.

Che cosa fare dunque? Studiare il testo in sé stesso come un tutto i cui rapporti interni sono infinitamente più importanti rispetto a quelli che lo uniscono alle sue cause sociali, sentimentali o intellettuali. Troviamo ancora qui l'idea per cui è nello studio approfondito della tecnica e dell'elemento prettamente artistico dell'opera d'arte che si troverà la chiave che ci aprirà le porte della genialità [46] e ci darà il più gran numero di informazioni su questo mondo sconosciuto.

Comment étudier ce texte? Non point au hasard, certes, et en se fiant à je ne sais quelle intuition, mais selon des principes précis, des méthodes rigoureuses dont l'exposé fait l'objet du principal effort de M. Dragomirescou. Retenons-en surtout ceci, que ces procédés eux-mêmes, contrairement à ce que font les *formalistes* russes, ne doivent pas être étudiés historiquement, mais plutôt, si l'on peut dire, à l'intérieur du vase clos qu'est l'œuvre d'un auteur, telle œuvre même, je dirais presque tel vers.

Il va sans dire que cette manière de considérer l'œuvre est intimement liée à une théorie du génie. C'est sur ce point que M. Dragomirescou s'oppose à B. Croce, dont, par ailleurs il semble se rapprocher. Croce serait un intellectualiste et un formaliste, en ce sens qu'il admettrait comme voulus et consciemment utilisés les procédés formels qu'emploie le génie créateur et que, par suite, il croit que le critique peut refaire, mais en sens inverse, le trajet suivi par l'esprit créateur.

Pour M. Dragomirescou, il semble qu'il y ait dans la création artistique un moment «mystique» qui la rend incompréhensible, mais dont l'étude de la forme peut nous faire approcher, puisque la beauté est la traduction humaine de ce moment divin.

Sans nous perdre dans les détails de sa métaphysique du génie, retenons que M. Dragomirescou prétend que la science de la littérature n'a comme objet que les œuvres belles, c'est-à-dire belles par la forme, puisqu'il n'est de beauté que formelle; [47] que cette science doit étudier ce qui crée cette beauté, analyser l'œuvre sous l'angle esthétique.



La position de M. Cysarz<sup>7</sup> n'est pas philosophique au sens où M. Mornet parlait de la philosophie de la littérature à propos de M. Folkierski. Mais elle est plus proprement celle d'un philosophe.

L'histoire littéraire, quand elle a accumulé ses documents, et qu'elle songe à les utiliser, ce qui ne se produit pas toujours, ne peut guère qu'en construire un système logique qui ne prétend nullement suivre la vie passée dans son illogisme, mais introduire, autant que faire se peut, de la raison, de la logique dans la masse confuse des faits. Elle laisse systématiquement de côté ce qui est proprement vital dans l'œuvre, puisque cet élément, ce *nisus*, dépouillé de réflexion logique, échappe à ses filets.

C'est cette vie de l'esprit que M. Cysarz considère comme essentielle. L'intéresseront plus particulièrement les œuvres momentanées et individuelles

<sup>7</sup> H. Cysarz, *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft. Kritik und System*, Halle a. d. S., Niemeyer, 1926, 304 p. Un résumé précieux, que j'ai utilisé pour cette présentation, a été donné par M.H. Lichtenberger dans les *Mélanges Baldensperger*.



Come studiarlo? Di sicuro non in modo casuale e non fidandosi di non so quale intuito, bensì seguendo principi precisi e metodi rigorosi la cui illustrazione è oggetto dello sforzo principale di Dragomirescu. Ricordiamoci soprattutto che questi stessi procedimenti, diversamente da come fanno i *formalisti* russi, non devono essere studiati storicamente ma piuttosto, se si può dire, se possiamo esprimerci così, all'interno del contenitore chiuso rappresentato dall'opera di un autore, da una data opera e, direi quasi, da un dato verso.

Ovviamente questo modo di considerare l'opera è intimamente legato a una teoria del genio. Su questo punto Dragomirescu si contrappone a Croce al quale tra l'altro sembra si avvicini. Croce sarebbe un "intellettualista" e un formalista, nel senso che ammetterebbe come volontari e coscientemente utilizzati i procedimenti formali che il genio creatore usa e pertanto crede che il critico possa rifare, ma in senso inverso, il tragitto seguito dallo spirito creatore.

Per Dragomirescu, pare che nella creazione artistica ci sia un momento "mistico" che la rende incomprensibile ma lo studio della sua forma può consentirne l'approssimazione visto che la bellezza è la traduzione umana di quel momento divino.

Senza perdersi nei particolari della metafisica del genio, ricordiamo che Dragomirescu pretende che la scienza della letteratura abbia come oggetto solo le opere belle, belle grazie alla forma, poiché non vi è bellezza se non formale; [47] pretende che questa scienza debba studiare ciò che crea tale bellezza e analizzare l'opera in termini estetici.



La posizione di Herbert Cysarz<sup>7</sup> non è filosofica nel significato in cui Daniel Mornet parlava della filosofia della letteratura a proposito di Władysław Folkierski. Ma è più prettamente quella di un filosofo.

La storia letteraria, quando ha accumulato documenti e pensa di usarli (ciò che non accade sempre) non può che costruirne un sistema logico che non pretende assolutamente seguire la vita trascorsa nell'illogismo ma introdurre nella massa confusa dei fatti, per quanto possibile, ragione e logica. La storia letteraria tralascia sistematicamente ciò che è prettamente vitale nell'opera, visto che questo elemento, questo *nisus*, sprovvisto di riflessione logica, sfugge alle sue reti.

È questa vita dello spirito che Cysarz considera essenziale. Sarà infatti interessato, in modo particolare, alle opere momentanee e individuali che sono potute

<sup>7</sup> Cfr. Cysarz 1926. Una preziosa sintesi utilizzata da me per questa presentazione è stata fatta da Henri Lichtenberger (1972 [1930]).

qui ont su devenir immortelles. Il adopterait cette parole de Goethe: Toute poésie est une poésie de circonstance. Il chercherait à toute œuvre la circonstance, la source vitale qui l'a rendue nécessaire dans tel moment, à tel esprit. L'œuvre d'art sera [48] un pont miraculeux jeté du domaine de la vie à celui de la Pensée; elle offrira la solution de cette antinomie Vie-Pensée.

L'examen des œuvres, la science de l'esprit, ou plus exactement la science des ouvrages spirituels devra donc «saisir la mobilité de la vie en des formes durables sans en tuer le nerf vital». L'historien ne pourra trouver qu'en lui cet élément vital qui a causé l'œuvre. Sa vie, avec les éléments intellectuels que lui offre la contemplation de l'œuvre, retrouvera, comprendra peut-être, sentira sans doute, celle de l'auteur. Mais il va sans dire que l'historien doit soumettre cette *sympathie* à une règle de raison; sa *sympathie* sera dirigée par l'objet et contenue par la nécessité de faire œuvre intelligible.

Voilà ce qui oppose M. Cysarz aux historiens qui se contentent de présenter de leur objet une vue intellectuelle. Ce qui l'oppose à la science, c'est ceci: la science vise à trouver des lois; M. Cysarz ne considère que l'individuel, et un individuel qui lui-même est sans cesse en devenir. Mais qu'on s'entende bien: par *individuel*, M. Cysarz n'entend pas l'individu isolé; sera individuel un groupe, aussi bien dans le temps que dans l'espace.

Mettre en lumière le côté vital d'une œuvre, c'est résoudre deux problèmes. D'abord, rendre palpable le nîsus sans lequel les éléments de la pensée ou de la sensibilité ne se seraient pas exprimés; ensuite, donner à l'œuvre en tant qu'action la tonalité morale qui s'attache à toute action.

L'instinct égoïste qui est la cause nécessaire de l'expression est bridé par la moralité qui consiste [49] essentiellement en cette limitation du nîsus. La création artistique ne sera pleinement comprise que si la tonalité morale résultant de cette lutte est mise elle aussi en lumière.

Comme on peut le deviner par ce bref exposé, M. Cysarz voudrait une histoire littéraire capable de dépasser les faits pour retrouver la vie et susceptible de porter un jugement moral, non pas d'après une norme extérieure, mais d'après la seule intensité de la lutte intérieure entre l'instinct vital et le sens moral.

Malgré les apparences, M. Cysarz ne construit pas dans l'abstrait. Des travaux importants ont été réalisés suivant l'esprit de son livre. Il ne veut que donner à ces travaux une base, une loi et une justification. Si en effet la méthode qu'il préconise rend compte de travaux comme ceux de Gundolf, on peut lui faire crédit. [50][51]

### 3. Proposition et Conclusion

Je me permettrai, avant de conclure sur des avis si opposés, d'exprimer quelques remarques personnelles. Je ne me placerais pas sur le terrain philosophique. Je crois qu'on aboutit à la philosophie, mais qu'on ne saurait en partir

diventare immortali. Cysarz farebbe propria questa frase di Goethe: Ogni poesia è poesia di circostanza (*n.d.c. Gelegenheitsgedicht*), cercando in ogni opera la circostanza, la fonte vitale che l'ha resa necessaria in un dato momento, per un dato spirito. L'opera d'arte sarà [48] per lui un ponte miracoloso gettato tra il campo della vita e campo del pensiero; offrirà la soluzione all'antinomia Vita-Pensiero.

L'esame delle opere – la scienza dello spirito o più precisamente la scienza delle opere spirituali – dovrà dunque “cogliere la mobilità della vita in forme durature senza ucciderne il nervo vitale”. Lo storico potrà trovare solo in sé stesso l'elemento vitale causa dell'opera. La sua vita, con gli elementi intellettuali offerti dalla contemplazione dell'opera ritroverà, capirà, forse, sentirà, senza dubbio, quella dell'autore. Ma ovviamente lo storico deve sottoporre questa *simpatia* ad una regola di ragione; la sua *simpatia* sarà guidata dall'oggetto e contenuta dalla necessità di fare un'opera intellegibile.

Ecco ciò che oppone Cysarz agli storici che si accontentano di presentare dell'oggetto un punto di vista intellettuale. Lo contrappone alla scienza il fatto che la scienza mira a trovare delle leggi; Cysarz considera solo l'aspetto individuale che è in continua evoluzione. Ma non fraintendiamoci: con *individuale* Cysarz non intende l'individuo isolato; considera individuale un gruppo sia nel tempo che nello spazio.

Mettere in luce il lato vitale di un'opera significa risolvere due problemi. Prima di tutto, rendere tangibile il *nisus* senza il quale gli elementi del pensiero o della sensibilità non verrebbero espressi; successivamente dare all'opera, intesa come azione, la tonalità morale che accompagna ogni azione.

L'istinto egoista che è la causa necessaria dell'espressione è vincolato dalla moralità che consiste [49] soprattutto in tale limitazione del *nisus*. La creazione artistica sarà pienamente capita solo se la tonalità morale che risulta da questa lotta sarà anch'essa messa in luce.

Come si può intuire da questa breve esposizione, Cysarz vorrebbe una storia letteraria in grado di andare oltre i fatti per ritrovare la vita e in grado di esprimere un giudizio morale, non sulla base di una norma esterna bensì sulla base della sola intensità della lotta interna tra istinto vitale e senso morale.

Nonostante le apparenze Cysarz non costruisce nell'astrattezza. Sono stati condotti importanti lavori seguendo lo spirito del suo libro. Vuole soltanto dare ai propri lavori una base, una legge e una giustificazione. Infatti se il metodo che raccomanda rende conto di lavori come quelli di Friedrich Gundolf, possiamo fidarci. [50][51]

### 3. Proposizione e conclusione

Vorrei, prima di concludere su pareri così opposti, esprimere alcune osservazioni personali. Non mi metterò sul terreno filosofico. Credo che si debba arrivare alla filosofia, ma che non si possa partire da essa per trovare la

pour trouver un des chemins qui doivent mener à elle. Je partirai simplement du spectacle de la production d'histoire littéraire contemporaine, faisant sur une échelle plus vaste ce que M. Spingarn a fait à propos d'une œuvre.

Il importe d'abord de préciser que l'histoire littéraire a pour but de faire mieux connaître l'œuvre littéraire et non tout ce qui a été écrit; l'artiste et non l'homme; que l'on entend par littérature les œuvres douées de beauté, ou tout au moins faites en vue d'atteindre la beauté, non en vue d'exprimer une idée ou un sentiment; ces œuvres ne sont pas des signes d'autre chose qu'elles; elles sont des signes de soi, qui n'expriment en théorie rien qu'elles-mêmes; si en plus de leurs proportions elles expriment une idée ou un sentiment, l'objet propre de l'histoire littéraire n'est pas ce sentiment ou cette idée; elle ne doit les considérer que comme les éléments du [52] beau; il importe avant tout de séparer le domaine de l'histoire des mœurs ou des idées de celui de l'histoire littéraire. On dira: où commence le beau? quel critérium nous permettra de distinguer ce qui est beau de ce qui ne l'est pas? notre beau est-il celui de nos ancêtres? Au bout de quelque temps l'accord se fait, dès qu'il n'y a pas ignorance. L'objet de la littérature n'est d'ailleurs pas le *parfait*, mais ce sur quoi on peut porter des jugements esthétiques. Et si l'historien fixe son attention sur le côté esthétique des œuvres, le classement entre les œuvres se fera vite, la plupart lui apparaissant aussitôt comme inutilisables. La question n'est si difficile à résoudre en apparence que parce qu'on n'est pas habitué à considérer l'œuvre sous cet angle.

Or si l'on observe l'ensemble de la production savante de ces dernières années, on ne peut qu'être frappé de l'abondance des travaux où sont exposés des résultats fort intéressants pour les mœurs générales d'une époque. La littérature, la plupart du temps, n'est vraiment considérée que comme document, document sur l'auteur, document sur son temps, sur l'évolution des idées, de la sensibilité, du problème moral parfois; j'en veux pour preuve que les plus mauvais écrivains sont mis sur le même plan que les plus grands, ou sont même considérés comme plus importants, parce que, plus près de l'homme moyen, on les croit plus capables de refléter la vraie physionomie d'une époque. Il s'en faut de peu que le grand artiste ne devienne un peu gênant pour l'élaboration des systèmes simples et harmonieux.

Nous sommes ainsi relativement bien documentés [53] sur la physionomie des différentes époques, sur le public. Il y a des gens qui vont au spectacle pour observer le public, et, toujours, le public du poulailler, avec ses réactions vives. Le spectacle de la scène ne leur importe pas; celui de la salle est, à leur avis, seul instructif. L'historien de la littérature ne ressemble-t-il pas trop souvent à ce spectateur amateur d'humanité plus que d'art?

Si le centre de l'ouvrage est occupé par un grand artiste, on étudiera volontiers son influence, son influence sur les petits comme sur les grands, plutôt sur les petits que sur les grands, car les petits imitent plus que les

via per raggiungerla. Partirò semplicemente dallo spettacolo della produzione di storia letteraria contemporanea operando su una scala più ampia rispetto a ciò J.E. Spingarn ha fatto a proposito di un'opera [di Maurice Magendie].

Prima di tutto mi preme precisare che la storia letteraria ha come scopo di far conoscere meglio l'opera letteraria e non tutto ciò che è stato scritto; l'artista invece che l'uomo; con letteratura si intendono le opere dotate di bellezza o per lo meno fatte nella prospettiva di raggiungerla, e non in vista di esprimere un'idea o un sentimento; le opere non sono altro che segni di sé stesse; sono segni di sé che in teoria esprimono solo sé stesse; se oltre le loro proporzioni esprimono un'idea o un sentimento, l'oggetto specifico della storia letteraria non è tale sentimento o tale idea; devono essere considerate soltanto come elementi del [52] bello; importa prima di tutto dividere il campo della storia dei costumi o delle idee da quello della storia letteraria. Si dirà: dove comincia il bello? Quale criterio ci consentirà di distinguere ciò che è bello da ciò che non lo è? Il nostro bello è quello dei nostri antenati? Dopo un certo periodo di tempo l'accordo viene raggiunto dal momento in cui l'ignoranza sparirà. Tra l'altro l'oggetto della letteratura non è la *perfezione* ma ciò su cui si possono formulare giudizi estetici. E se lo storico fissa la propria attenzione sull'aspetto estetico delle opere, la classifica tra le opere si farà velocemente, visto che la maggior parte sembrerà subito inutilizzabile. Apparentemente la questione risulta di difficile soluzione solo perché non siamo abituati a considerare l'opera da questa angolazione.

Ma se si osserva l'insieme della produzione dotta degli ultimi anni possiamo essere solo colpiti dall'abbondanza dei lavori in cui sono esposti risultati molto interessanti per i costumi generali di un'epoca. La letteratura, nella maggior parte del tempo, è considerata solo come documento, un documento sull'autore, sulla sua epoca, sull'evoluzione delle idee, della sensibilità, a volte del problema morale; se ne può trovare la prova quando gli scrittori più scadenti sono messi allo stesso livello di quelli più grandi, oppure sono addirittura considerati più importanti perché più vicini all'uomo medio e si ritiene siano maggiormente in grado di rispecchiare la vera fisionomia di un'epoca. Ci vuole poco affinché il grande artista diventi ingombrante per elaborare i sistemi semplici e armoniosi.

Siamo così documentati abbastanza bene [53] sulla fisionomia delle diverse epoche, sul pubblico. Ci sono persone che vanno a vedere gli spettacoli per osservare il pubblico e sempre il pubblico dei loggioni con le sue reazioni vivaci. Non importa lo spettacolo sul palcoscenico; secondo loro quello in sala è l'unico istruttivo. Troppo spesso lo storico della letteratura rassomiglia a questo spettatore attratto dagli esseri umani piuttosto che dall'arte.

Se il centro dell'opera è occupato da un grande artista, si studierà volentieri la sua influenza sia sui piccoli sia sui grandi, piuttosto sui piccoli invece che sui grandi, perché i piccoli imitano di più rispetto ai grandi e in modo più

grands et d'une manière plus contrôlable; ou bien on étudiera les sources, ce qui nous ramène aux médiocres, car le grand artiste imite souvent pour ce qu'il dédaigne d'inventer, prend dans tel fait-divers une aventure, dans tel livre sans valeur un détail qu'il rend sublime, jamais, en tout cas, ce qui fait l'essentiel de son œuvre.

On répondra: en précisant tout ce qui lui vient d'ailleurs, on facilite la tâche de celui qui veut chercher ce qui est propre au grand artiste. N'est-ce pas un moyen bien détourné, et cette énumération peut-elle être complète? A-t-elle au surplus quelque valeur? Le propre de l'artiste n'est-il pas l'arrangement des choses? Ce qu'il faut saisir, n'est-ce pas cet agencement des matériaux, les lois de l'esprit qui les ordonne?

D'autre part, on dit que de si longues recherches doivent finalement ramener à l'œuvre d'art. Cette recherche n'est-elle pas bien souvent considérée comme une fin, non comme un moyen? [54]

Posant la question sur un plan plus moral que technique, on dit que cette recherche désintéressée du vrai est aussi noble et aussi nécessaire à l'humanité que celle du beau. Je le crois, et peut-être le danger n'est-il pas d'apporter de nouvelles armes à une passion de vérité qui remplirait nos cœurs modernes. La question n'est pas là; elle est de savoir si la discipline qui a comme objet des œuvres d'art doit y chercher du vrai ou du beau; elle ne peut y trouver du vrai; elle le cherchera donc en dehors; on ne peut pas dire que l'*Art de la Fugue* est vrai; on peut simplement établir des rapports vrais entre certains éléments de cette œuvre et d'autres extérieurs à elle. Et la vérité, malgré notre goût pour elle, est un dieu dont il faut en effet conserver soigneusement le culte.

Mais enfin, la science, c'est-à-dire l'étude désintéressée des choses, a un autre but que de fournir à l'homme une meilleure connaissance du monde et de l'instruire; elle doit le développer, c'est-à-dire lui faire connaître l'homme en révélant l'homme à lui-même; non l'accroître, mais l'éclairer; non lui apprendre quelque chose, mais lui faire comprendre les choses humaines; or c'est par la beauté que peut se faire cette éducation, parce que seule la beauté donne au vrai sa forme humaine, directement assimilable.

Or la forme de beauté la plus susceptible de donner cette éducation est pour nous occidentaux la forme littéraire. On pourrait certes la concevoir donnée par la musique ou l'architecture; mais la richesse intellectuelle plus directement sensible dans l'œuvre [55] d'art écrite, dans la poésie, a donné à celle-ci une avance trop considérable pour que les autres arts puissent rivaliser avec elle.

Cette forme littéraire de la beauté, on a confié à des maîtres la mission d'en dégager la leçon, car si la beauté sentie pleinement emporte avec elle, dans l'être en qui elle pénètre, toute sa richesse humaine, encore faut-il qu'elle soit pleinement sentie; il faut, pour sentir le beau, être invité à le faire, car l'homme a de nature l'esprit si incroyablement paresseux qu'il n'ira en général que de mauvais gré vers la beauté, surtout à une époque

controllabile; oppure si studieranno le fonti, e questo ci riporta ai mediocri, perché il grande artista imita spesso quello che disdegna di inventare, attinge da un fatto di cronaca una storia, da un libro senza valore un particolare che fa diventare sublime, ma mai comunque ciò che rappresenta l'essenziale della sua opera.

Mi si risponderà: precisando tutto ciò che gli viene da altrove, si facilita il compito di chi vuol cercare quello che è proprio del grande artista. In tutto questo non vi è qualcosa di fuorviante? E questa elencazione può essere completo? Ha forse qualche valore? La specificità dell'artista non è forse quella di sistemare le cose? Quello che occorre cogliere, non è forse la disposizione dei materiali, le leggi dello spirito che li ordina?

D'altra parte, si dice che ricerche così lunghe debbano alla fine ricondurre all'opera d'arte che molto spesso è considerata un fine e non un mezzo. [54]

Se si fa la domanda su un piano più morale che tecnico, si dice che la ricerca disinteressata del vero sia tanto nobile e necessaria per l'umanità quanto lo sia la ricerca del bello. Concordo; e il pericolo non è forse portare nuove armi a una passione di verità, tale da riempire i nostri cuori moderni? Il problema non è di sapere se la disciplina che ha come oggetto opere d'arte debba cercarvi il vero o il bello; non può trovarci il vero, lo cercherà dunque al di fuori; non si può dire che l'*Arte della fuga* sia vera; possiamo semplicemente stabilire rapporti veri tra alcuni elementi dell'opera e altri elementi esterni. E la verità nonostante la nostra passione nei suoi confronti, è un dio di cui occorre, in effetti, osservare accuratamente il culto.

Ma infine, la scienza, cioè lo studio disinteressato delle cose ha uno scopo diverso rispetto a quello di fornire all'uomo una conoscenza migliore del mondo e di istruirlo. Deve svilupparlo, cioè fargli conoscere l'uomo rivelando l'uomo a sé stesso, non deve accrescerlo, ma chiarirlo, non deve insegnargli nulla, ma fargli capire le cose umane; è attraverso la bellezza che questa educazione si può fare, perché soltanto la bellezza conferisce al vero la forma umana, direttamente assimilabile.

Ora, la forma di bellezza più in grado di dare quest'educazione è per noi occidentali la forma letteraria. Certamente la si potrebbe concepire conferita dalla musica o l'architettura; ma la ricchezza intellettuale più direttamente sensibile nell'opera [55] d'arte scritta, nella poesia, le ha consentito di essere molto in anticipo affinché le altre arti potessero competere con essa.

Si è affidato a maestri la missione di trarre la lezione di questa forma letteraria della bellezza, perché se la bellezza percepita pienamente porta con sé nell'essere in cui penetra tutta la sua ricchezza umana, deve tuttavia essere percepita pienamente; per sentire il bello occorre essere invitati a farlo perché l'uomo ha per sua natura lo spirito così incredibilmente pigro che, in genere, andrà solo contro voglia verso la bellezza, soprattutto in un'epoca

où l'esprit trouve dans la recherche du vrai une forme d'activité infiniment plus naturelle et aisée.

Il est peut-être artificiel pour l'homme, peut-être contre nature, de se nourrir du beau; cependant nous croyons sans doute que cette nourriture est bonne, puisque nous lui donnons tant de place théorique; mais on arrive à ce paradoxe que des objets qui doivent former par le beau, on tire des leçons de vérité et d'instruction.

Toutes nos études sur la littérature me semblent donc avoir comme but de dégager d'abord, et d'expliquer ensuite la beauté, non pas la beauté de pure forme, le masque creux qu'admirait si fort l'âne et que le renard sut voir vide de cervelle; mais cette beauté faite, comme toute beauté, de sens, de forme et de sensibilité. La beauté artistique est le lieu géométrique de la pensée, de la sensibilité et de la sensualité; elle parle à la fois à l'intelligence, à la sensibilité, aux sens. Ceux qui ont choisi comme rôle dans la vie de l'étudier doivent donc dégager cette [56] triple matière que le lecteur vulgaire n'y voit pas, ou qu'il n'y voit que sommairement.

Pouvons-nous espérer arriver à du définitif? Non pas. Nous n'avons pas cette ambition. La fouille peut être heureuse un jour, moins heureuse un autre. Telle œuvre nous parlera plus clairement, telle autre nous restera plus obscure. Nous changerons nous-mêmes dans l'interprétation du texte; nous changerons de chemin pour parvenir jusqu'au beau. A plus forte raison admettrons-nous que les générations successives l'interprètent différemment.

En tout cas, l'important est, à mon avis, de se placer avant tout dans le texte, d'y rester aux aguets, de prendre chaque mot, chaque effet, chaque phrase pour en retrouver la valeur; il faut trouver les rapports et dégager l'harmonie fondée sur eux, faire voir mille nuances de sentiment ou de pensée où le vulgaire n'aperçoit qu'une heureuse expression, dégager une beauté de détail que l'auteur a négligé de mettre en valeur; montrer la portée des idées qu'il aurait pu approfondir ou développer sans détruire les proportions ou choquer les lois du genre, analyser les multiples éléments d'un état d'âme dont l'auteur ne nous a livré que la vivante synthèse.

Ces opérations sont peut-être encore plus difficiles que celles qui mènent à la découverte d'un petit fait vrai; il est aussi nécessaire d'en donner le goût que de donner celui de la vérité; cela est même encore plus nécessaire, parce que le goût de la probité scientifique pourra être donné par l'histoire ou les sciences, tandis que celui de la culture par le beau ne peut être donné au commun des mortels, dans la [57] pratique actuelle de l'enseignement, que par les belles œuvres littéraires.

Il me semble que le critique ou le savant est dans une position intermédiaire entre le génie et le vulgaire. Du génie, il n'a pas le don de synthèse immédiate, il n'a pas la faculté créatrice, il n'a pas les moments de prodigieuse lucidité, ni le don de ramasser en quelques mots magiques de vastes pensées ou une psychologie



in cui lo spirito trova nella ricerca del vero una forma di attività molto più naturale e facile.

Per l'uomo è forse artificioso e contro natura nutrirsi di bello, crediamo tuttavia senz'altro che questo nutrimento sia valido, visto che gli concediamo un posto teorico così grande; ma si arriva al paradosso che dagli oggetti che devono formare il bello si traggono lezioni di verità e istruzione.

Tutti i nostri studi sulla letteratura mi sembrano dunque avere come scopo quello di evidenziare prima e di spiegare dopo la bellezza, non la bellezza dalla forma pura, non la maschera vuota ammirata così intensamente dall'asino e che la volpe fu in grado di vedere privo di cervello, bensì la bellezza fatta, come ogni bellezza, di significato, forma e sensibilità. La bellezza artistica è il luogo geometrico del pensiero, della sensibilità e della sensualità; parla allo stesso tempo all'intelligenza, alla sensibilità e ai sensi. Quelli che hanno scelto come ruolo nella vita di studiarla devono dunque evidenziare questa [56] triplice materia che il lettore comune non vede o vede solo in modo sommario.

Possiamo sperare di raggiungere qualcosa di definitivo? No, non abbiamo questa ambizione. Lo scavo può essere proficuo un giorno e meno proficuo in un altro. Un'opera ci parlerà più chiaramente, un'altra ci rimarrà più oscura. Cambieremo noi stessi nell'interpretazione del testo; cambieremo percorso per giungere fino al bello. A maggior ragione ammetteremo che le generazioni future lo interpreteranno in modo diverso.

Comunque, secondo me la cosa importante è entrare prima di tutto nel testo, rimanerci in agguato, prendere ogni parola, ogni effetto, ogni frase per ritrovarne il valore; è necessario trovare i rapporti e evidenziare l'armonia che si basa su di essi, fare vedere tante sfumature di sentimento o di pensiero in cui l'uomo comune intravede solo un'espressione felice, evidenziare una bellezza specifica che l'autore ha trascurato di mettere in valore, mostrare la portata delle idee che avrebbe potuto approfondire o sviluppare senza distruggere le proporzioni o offendere le leggi del genere, analizzare i molteplici elementi di uno stato d'animo di cui l'autore ci ha rivelato solo la vivace sintesi.

Queste operazioni sono forse ancora più difficili di quelle che portano alla scoperta di un piccolo fatto vero; è tanto necessario darne il sapore quanto dare quello della verità; questo è ancora più necessario perché il sapore della probità scientifica potrà essere dato dalla storia o dalle scienze, mentre quello della cultura attraverso il bello può essere dato al comune dei mortali, [57] nell'attuale pratica dell'insegnamento, solo attraverso le belle opere letterarie.

Mi sembra che il critico (o lo scienziato) si trovi in una posizione intermedia tra il genio e l'uomo comune. Del genio non ha il dono della sintesi immediata, non ne ha la facoltà creatrice, non ha i suoi momenti di prodigiosa lucidità, né il dono di racchiudere in poche parole magiche vasti pensieri o

complexe. Il a, de plus que le vulgaire, la faculté de ressentir, au contact du beau, une impression très forte et très complexe; il ne saurait exprimer cette impression autrement que par les mots mêmes qui l'ont créée; ou alors il tomberait dans la paraphrase; il doit expliquer cette impression, et tout son travail me semble être, en conséquence, de servir de truchement entre la foule et le génie, en employant les voies lentes et claires de la raison, de l'analyse, de la comparaison, pour faire sentir à la foule la matière et la qualité esthétique qu'elle ne soupçonnait pas.

On fera cette objection: si vous n'êtes pas instruit des sources de l'œuvre, vous risquez fort d'attribuer à l'auteur des qualités qui lui viennent d'emprunts, ou de ne pas mettre suffisamment en lumière ce qu'il a de proprement original. Je ne risque pas cela, parce que je ne cherche pas, par l'examen de l'œuvre, à faire saillir ce qu'apporte de neuf l'auteur. Ce concept d'originalité qui domine presque toutes les études littéraires de notre temps, s'il est nécessaire lorsqu'il s'agit de faire de l'histoire, devient inutile lorsqu'il ne faut que dégager le contenu de l'œuvre. Une étude approfondie des œuvres elles-mêmes aura [58] vite fait de montrer ce qu'apporte l'un qui n'était pas dans l'autre.

Qu'arrive-t-il en effet? De très nombreux travaux d'histoire littéraire paraissent chaque année. Beaucoup sont faits avec méthode et apportent des faits nouveaux et bien classés. Veut-on compter combien sont directement utiles à la compréhension d'une œuvre d'art? Combien s'efforcent de nous révéler les moyens techniques de l'auteur, les détails de sa pensée, les ressources de son art? On dirait que l'œuvre d'art elle-même et ce qui dans l'œuvre est le travail propre de l'artiste de génie sont objets si sacrés qu'on ne les peut aborder. Cette conception d'un génie travaillant avec des moyens si peu logiques que nous ne les pouvons connaître n'est pas plus conforme à la réalité que celle qui le représente simplement comme un homme habile. Sans doute son intuition géniale nous échappera toujours en tant qu'intuition, mais ce qu'il pense en bloc, nous pouvons le penser en détail; ce qu'il pense simultanément, nous pouvons le penser successivement. Encore faut-il y aller voir.

Je remarque ainsi deux déviations de l'histoire littéraire: elle a d'abord tendance à se transformer en histoire de la société ou en histoire de la pensée, et dans ces deux cas les textes ne lui servent que de documents. En second lieu, quand elle se fait proprement histoire de l'art littéraire, elle s'attache presque uniquement aux sources de l'art, aux causes extérieures de l'œuvre.

Il n'est pas nécessaire de justifier ces deux sortes de recherches; elles se justifient d'elles-mêmes pour [59] tout homme de bon sens; mais il convient d'ajouter qu'elles occupent trop de disciples, dont elles forment mal le goût, et trop de maîtres, dont le goût ne peut y jouer un grand rôle; qu'elles spéculent sur l'attrait paradoxal, mais indubitable, de la recherche historique pour entraîner dans cette voie la presque totalité des étudiants qui dépassent la licence.

Il se produit ce fait étonnant qu'il est plus agréable et plus vraiment instructif de parler de Stendhal ou de Dante avec tel homme cultivé, plein de

una psicologia complessa. Più dell'uomo comune il critico ha la facoltà di percepire, al contatto con il bello, una sensazione molto forte e complessa; o saprebbe esprimere questa sensazione attraverso le parole che l'hanno creata oppure cadrebbe nella parafrasi; deve spiegare questa sensazione e tutto il suo lavoro, conseguentemente, mi sembra servire da tramite tra la folla e il genio, usando le vie lente e chiare della ragione, dell'analisi, del confronto per fare sentire alla folla la materia e la qualità estetica che non sospettava.

Si obietterà questo: se non siete a conoscenza delle fonti dell'opera, rischiate di attribuire all'autore alcune qualità che gli vengono da prestiti o di non mettere abbastanza in luce quella che ha di prettamente originale. Non rischio questo perché non cerco, attraverso l'esame dell'opera, di fare sorgere quello che l'autore reca di nuovo. Il concetto di originalità che prevale in quasi tutte le opere letterarie contemporanee, anche se necessario quando si tratta di fare storia, diventa inutile quando occorre evidenziare soltanto il contenuto dell'opera. Uno studio approfondito delle opere dimostrerà [58] rapidamente il contributo di un autore, contributo inesistente in un autore diverso.

Infatti cosa succede? Moltissimi lavori di storia letteraria sono pubblicati ogni anno. Parecchi sono condotti con metodo e portano fatti nuovi e classificati bene. Vogliamo quantificare quanti sono direttamente utili per la comprensione di un'opera d'arte? Quanti cercano di rivelarci i mezzi tecnici dell'autore, i particolari del suo pensiero, le risorse della sua arte? Pare che la stessa opera d'arte e ciò che nell'opera è il lavoro specifico dell'artista geniale siano oggetti così sacri da non poter essere affrontati. Questa concezione del genio – che lavora con mezzi così poco logici che non possiamo conoscerli – è meno conforme alla realtà di quella che lo rappresenta semplicemente come un uomo abile. Il suo intuito geniale ci sfuggirà senz'altro per sempre in quanto intuito, ma quello che pensa in modo complessivo lo possiamo pensare nei particolari; quello che pensa simultaneamente possiamo pensarlo in fasi successive. Occorre tuttavia verificarlo.

Noto così due deviazioni della storia letteraria: prima di tutto essa tende a trasformarsi in storia della società o in storia del pensiero e in ambedue i casi i testi non le servono come documenti. Poi quando diventa vera e propria storia dell'arte letteraria, si interessa quasi unicamente alle fonti dell'arte, alle cause esterne dell'opera.

Non è necessario giustificare questi due tipi di ricerca; si giustificano da sé per [59] qualsiasi uomo sensato, ma conviene aggiungere che occupano troppe discipline di cui formano male il gusto e troppi maestri il cui gusto non può svolgere un ruolo consistente, che speculano sul fascino paradossale ma incontestabile della ricerca storica per trascinare su questa via la quasi totalità degli studenti post-laurea.

Si verifica un fatto sorprendente per cui è più piacevole e maggiormente istruttivo parlare di Stendhal o di Dante con un uomo colto, riflessivo e con

goût et de réflexion, qui a lu douze fois le *Rouge et le noir*, et deux fois la *Divine comédie*, qu'avec tel spécialiste qui a fait tant de recherches sur Stendhal, ou tel autre qui est si étonnant sur la politique des Blancs et des Noirs.

Ce contact étroit, permanent, assidu, avec l'œuvre d'art, cet effort pour la pénétrer, pour en tirer toute la matière intellectuelle et esthétique, pour en dégager des leçons de vie peut-être, de pensée et de goût sans aucun doute, comment se traduiront-ils dans la pratique? Par l'explication des textes d'abord.

L'explication des textes n'a pas très bonne presse. Le grand public l'ignore; ceux qui ont été étudiants n'en gardent pas toujours un excellent souvenir. Le genre ne se prête pas à l'obtention d'un diplôme; on ne fait pas un ouvrage, même une thèse d'université, avec une explication de textes. D'autre part il est sans doute beaucoup plus difficile d'expliquer correctement une fable de La Fontaine que d'apporter quelques précisions sur la vie et les œuvres de tel petit écrivain de jadis.

L'explication de textes n'a pas non plus l'estime [60] de tous les historiens de la littérature. Un d'entre les illustres, qui préside aux destinées d'un noble corps de savants, ne la traite-t-il pas de pratique barbare? N'appelle-t-il pas torture ce découpage artificiel d'un passage dans un ensemble pensé et exécuté comme tel par l'artiste? M. Lanson n'a-t-il pas eu, dans un article fort ancien, à défendre cette méthode contre des accusations analogues?

L'explication du texte est-elle un but, une fin en soi? Dans l'enseignement supérieur, non: elle servira de base à des travaux plus amples qui coordonneront toutes les remarques de détail et permettront de reconstruire soit sur le plan logique, soit sur le plan vital, l'œuvre. L'explication littéraire est une admirable discipline; c'est elle qui doit solliciter l'étude historique; l'histoire littéraire historique ne devrait entrer en jeu que quand l'examen du texte a impérieusement réclamé son assistance. L'analyse de l'œuvre aidée parfois par l'histoire littéraire sera le moyen essentiel d'arriver à une connaissance féconde de l'œuvre d'art.

Que le texte soit un tout qu'il ne faille qu'admirer longuement et assimiler en bloc et comme par une faculté non raisonnable; que ce texte soit au contraire analysable et intelligible; que l'examen en suffise, ou que les produits de l'analyse doivent servir à une construction logique; qu'on mette l'accent sur la valeur esthétique ou sur le contenu intellectuel et moral; qu'on cherche en l'étudiant à retrouver le [61] moment vital qui en est la cause, l'émotion qui en est la matière, ou des leçons de vie, un enrichissement personnel, dans tous les cas, n'est-il pas nécessaire de revenir à l'œuvre elle-même, et de jeter les yeux sur elle, après avoir si longtemps et avec tant d'ardeur cherché ses causes, ses conséquences, ses à-côtés?

Les méthodes que nous avons passées en revue sont bien diverses. Elles ont pour but les unes de découvrir l'histoire des procédés d'art, d'autres de retrouver le moment vital où l'œuvre fut conçue, d'autres de saisir l'âme essentielle de l'écrivain, d'autres encore d'analyser les éléments de la beauté ou, enfin,

tanto gusto che ha letto dodici volte il *Rosso e Nero* e due volte la *Divina Commedia* che con uno specialista che ha condotto tante ricerche su Stendhal, o un altro che è tanto informato sulla politica dei bianchi e dei neri.

Tale stretto contatto, permanente, assiduo con l'opera d'arte, tale sforzo di penetrarla per trarne la materia intellettuale ed estetica, per trarne forse lezioni di vita, senz'altro di pensiero e gusto, come si tradurranno nella pratica? Con la spiegazione dei testi prima di tutto.

La spiegazione dei testi non gode di buona fama. Il grande pubblico la ignora, chi è stato studente non sempre ne conserva un ricordo positivo. Non si presta al conseguimento di un titolo di studio; non si fa un'opera, neppure una tesi di Laurea con una spiegazione dei testi. Tra l'altro è forse molto più difficile spiegare correttamente una favola di La Fontaine che dare alcune precisazioni sulla vita e le opere di uno scribacchino di una volta.

La spiegazione dei testi non suscita neppure la stima [60] di tutti gli storici della letteratura. Uno fra i più illustri a capo di un nobile corpo di scienziati la definisce addirittura una pratica barbara. Definisce tortura la suddivisione artificiosa di un *brano* in un insieme pensato e eseguito in un dato modo dall'artista. In un vecchio articolo Lanson ha dovuto difendere la spiegazione dei testi contro analoghe accuse.

La spiegazione di un testo è uno scopo, un fine in sé? Nell'insegnamento universitario no: servirà di base a lavori più estesi che coordineranno tutte le osservazioni specifiche e consentiranno di ricostruire l'opera o a livello logico o a livello vitale. La spiegazione letteraria è una disciplina meravigliosa: deve sollecitare lo studio storico; la storia della storiografia letteraria dovrebbe essere in ballo solo quando la disamina del testo ha rivendicato in modo impellente la sua assistenza. L'analisi dell'opera a volte supportata dalla storia letteraria sarà il mezzo essenziale per arrivare a una conoscenza feconda dell'opera d'arte.

Che il testo sia un tutto che si debba ammirare solo a lungo e assimilare complessivamente e come attraverso una facoltà non ragionevole, che invece sia possibile analizzare e capire il testo, che ne basti l'esame oppure che i prodotti dell'analisi debbano servire a una costruzione logica, che si ponga l'accento sul valore estetico o sul contenuto intellettuale e morale, che studiandolo si cerchi di ritrovare il [61] momento vitale che ne è la causa, l'emozione che ne è la materia, oppure lezioni di vita, un arricchimento personale, in tutti i casi non è forse necessario tornare all'opera stessa, e gettare gli occhi su di essa, dopo averne così a lungo e con tanto ardore cercato le sue cause, conseguenze e aspetti accessori?

I metodi che abbiamo passato in rassegna sono molto diversi. Alcuni hanno come scopo quello di scoprire la storia dei procedimenti artistici, altri quello di ritrovare il momento vitale in cui l'opera fu concepita, altri di cogliere l'anima essenziale dello scrittore, altri ancora quello di analizzare gli elementi

de pénétrer les lois de l'esprit ou l'attitude humaine. Mais toutes ont ceci de commun que le point de vue purement historique leur est indifférent. Toutes marquent un effort pour ne donner comme matière à l'histoire littéraire que l'œuvre belle ou profonde, à la rigueur les causes immédiates de cette beauté ou de cette valeur intellectuelle.

Les uns proposent des méthodes que l'expérience n'a pas encore vérifiées; d'autres après une longue expérience proposent non une méthode, mais un but nouveau; d'autres ne veulent que remettre sur sa voie une méthode qui l'a perdue. Tous s'opposent aux excès de l'historicisme.

Que donneront ces vues nouvelles? L'expérience seule le dira. L'histoire littéraire historique s'est révélée féconde, trop féconde peut-être. Les méthodes nouvelles qu'on lui oppose vaudront ce que vaudront les travailleurs qui les appliqueront.

della bellezza o infine quello di penetrare le leggi dello spirito o l'atteggiamento umano. Ma tutti hanno in comune il fatto di essere del tutto indifferenti nei confronti del punto di vista prettamente storico. Tutti indicano uno sforzo per dare come materia alla storia letteraria solo l'opera bella o profonda, tutt'al più le cause immediate di questa bellezza o di questo valore intellettuale.

Qualcuno propone metodi non ancora verificati dall'esperienza, qualcun altro, dopo una lunga esperienza, non propone un metodo bensì uno scopo nuovo; qualcun altro vuole soltanto rimettere sulla strada giusta un metodo che se ne è allontanato. Tutti sono contrari agli eccessi dello storicismo.

Quale sarà l'esito di questi nuovi punti di vista? Soltanto l'esperienza lo potrà dire. La storiografia letteraria basata sulla storia letteraria storica è risultata forse troppo feconda. I metodi nuovi che le vengono contrapposti avranno lo stesso valore di quello dei ricercatori che li applicheranno.

*Riferimenti bibliografici\**

- Lanson Gustave (1900), *Histoire littéraire. Littérature française (époque moderne): résultats récents et problèmes actuels*, *Revue de Synthèse historique* I, 1, 52-83; online <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k101516m?rk=21459;2>> (11/2017).
- Renard Georges (1900), *La méthode scientifique de l'histoire littéraire*, Paris, Alcan; online <<https://archive.org/details/lamthodescienti00renagoog>> (11/2017).
- Vermeylen August (1900-1901), “La méthode scientifique de l'histoire littéraire”, *Revue de l'Université de Bruxelles* VI, 195-207.
- Arnould Louis (1904), “La méthode biographique de critique littéraire et Sainte-Beuve”, *Le Correspondant*, 25 décembre.
- Muller H.C. (1904), *Lectures on the Science of Literature*, Harlem, Vincent Loosjes; online <<https://archive.org/details/lecturesonscienc00mulluoft>> (11/2017).
- Potebnja A.A. (1905), *Iz zapisok po teorii slovesnosti*, Khar'kov, Izdatel'stvo M.V. Potebnja; online <<http://e-heritage.ru/ras/view/publication/general.html?id=48394785>> (11/2017).
- Baldensperger Fernand (1907), *Préface*, dans Id., *Études d'histoire littéraire*, Paris, Hachette, V-XXV; online <<https://archive.org/details/tudesdhistoire00bald>> (11/2017).
- Bartels Adolf (1910), *Der Literaturhistoriker und die Gegenwart*, Leipzig, Avenarius.
- Hoskins J.B. (1909-1910), “Biological Analogy in Literary Criticism”, *Modern Philology* VI, 4, 407-434; VII, 1, 61-82; online <[www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/386781](http://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/386781)>; <[www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/386796](http://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/386796)> (11/2017).
- Dodge Neil (1911), “A Sermon on Source-Hunting”, *Modern Philology* IX, 2, 211-223; online <<http://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/mp.9.2.3693733>> (11/2017).
- Lanson Gustave (1911), “Histoire littéraire”, dans Benjamin Baillaud, Léon Bertrand, Louis Blaringhem *et al.* (éd. par), *De la méthode dans les sciences*, Paris, Alcan, 221-264; online <<https://archive.org/details/delamthodedansle02boua>> (11/2017).
- Spingarn J.E. (1926 [1911]), *Creative Criticism. Essay on the Unity of Genius and Taste*, London, H. Milford-Oxford UP.
- De Figueiredo Fidelino (1920 [1912]), *A Critica litteraria como Ciencia*, Lisboa, Teixeira.
- Bartels Adolf (1913) *Einführung in die Weltliteratur (von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart) im Anschluss an das Leben und Schaffen Goethes*, München, Georg D.W. Callwey.
- Hazard Paul (1913), “La classification des travaux en littérature comparée”, *Revue universitaire*.
- Kalf Gerrit (1923 [1914]), *Inleiding tot de studie der literatuurgeschiedenis*, Haarlem, H.D. Tjeenk Willink & Zoon.
- Peretz V.N. (1914), *Iz lekcij po metodologii istorii russkoj literatury* (Dalle lezioni sulla metodologia della storia russa), Kiev, Tip. 2 Arteli.
- Bartels Adolf (1915), *Nationale oder universale Literaturwissenschaft?: eine Kampfschrift gegen Hanns Martin Elster und Richard M. Meyer*, München, Georg D.W. Callwey.
- Kalf Adolf (1916) “Algemeene en vergelijoende lileraturgeschiedenis”, *Vraagen des Tijds* XLII.

\* N.d.c.: I Riferimenti bibliografici integrano le voci dell'*Essai de Bibliographie chronologique* redatto da Van Tieghem (pp. 63-66) e le adeguano alle norme redazionali di LEA.



- Brik O.M. (1917) "Zvukovye povtory" (Le iterazioni foniche), in Id., *Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka 2* (Raccolte di teoria del linguaggio poetico 2), Petrograd, Tip. 3. Sokolinskogo, 24-62; online <<http://e-heritage.ru/ras/view/publication/general.html?id=42101200>> (11/2017).
- Castellano Giovanni (1920), *Introduzione allo studio delle opere di Benedetto Croce. Note bibliografiche e critiche*, Bari, Laterza.
- Van Tieghem Paul (1920), "La synthèse en histoire littéraire", *Revue de Synthèse Historique* XXXI, 91-93, 1-27; online <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1016009?rk=21459;2>> (11/2017).
- Baldensperger Fernand (1921), "Littérature comparée. Le mot et la chose", *Revue de Littérature comparée* I, 1, 5-29; online <<https://archive.org/details/revuedelitttrat01pariuoft>> (11/2017).
- Cazamian Louis (1921), "Goethe en Angleterre. Quelques réflexions sur les problèmes d'influence", *Revue Germanique* 12, 1921, 371-378.
- Williams Orlo (1921), "The Function of Literary Criticism", *Edinburgh Review* 233, 125-135. Cfr. recensione di Croce in *La Critica* 19, 248-250; online <[ojs.uniroma1.it/index.php/lacritica/article/download/7604/7586](http://ojs.uniroma1.it/index.php/lacritica/article/download/7604/7586)> (11/2017).
- Pommier Jean (1922), "De la méthode et du but de l'histoire littéraire", *Revue internationale de l'enseignement* 76, 340-350.
- Bayet Albert (1922), "Histoire littéraire et sociologie", dans Charles Flachaire, Pierre-Maurice Masson, Eugène et Léon Rigal *et al.*, *Mélanges offerts par ses amis et ses élèves à M. Gustave Lanson*, Paris, Hachette.
- Anton Blanck (1922), "Rydbergs Narkissos-myt och några principiella reflexioner", *Samlaren* 3, 208-220.
- Morize André (1922), *Problems and Methods of Literary History. A Guide for Graduated Students*, Boston, Ginn.
- Peretz V.N (1922), *Kratkij očerk metodologii istorii ruskoj literatury* (Breve saggio sulla metodologia della storia della letteratura russa), Petrograd, Izdatel'stvo Academia; online <<http://imwerden.de/publ-1434.html>> (11/2017).
- Rudler Gustave (1923), *Les techniques de la critique et de l'histoire littéraire en littérature française moderne*, Oxford, Imprimerie de l'Université.
- Stoll E.E. (1924), "Literature no document", *Modern Language Review* XIX, 2, 141-157.
- Audiat Pierre (1924), *La biographie de l'œuvre littéraire. Esquisse d'un méthode critique*, Paris, Champion.
- Lanson Gustave (1925), *Méthodes de l'histoire littéraire*, Paris, Société d'édition "Les Belles lettres"; online <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k114231j>> (11/2017).
- Magendie Maurice (1925), *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté, en France, au XVII siècle, de 1600 a 1660*, Paris, F. Alcan
- Richards J.A. (1925), *Principles of Literary Criticism*, New York, Harcourt Brace & World.
- Šklovskij V.B. (1929 [1925], *O teorii prozy*, Moskva, Federacija. Trad. it. di Maria Olsufieva (1974 [1966]), *Una teoria della prosa*, Milano, Garzanti.
- Teggart F.J. (1925), *Theory of History*, New Haven-London-Oxford, Yale University Press-H. Milford-Oxford UP.

- Unger Rudolf (1925), "Literaturgeschichte als Problemgeschichte", *Schriften der Königsberger Gelehrten Gesellschaft* 1, 1-30.
- Anonimo (1926), "Compte-rendu de Diderot et l'Italie par Manlio D. Busnelli (critique de méthode)", *La Cultura*, 15 ottobre.
- Cysarz Herbert (1926), *Literaturgeschichte als Geisteswissenschaft. Kritik und System*, Halle an der Saale, Niemeyer.
- Koischwitz Otto (1926), *Die Revolution in der deutschen Literaturwissenschaft. Vortrag gehalten vor dem Verein deutscher Lehrer von New York und Umgebung am 6. März 1926*, Berlin, Ebering.
- Partridge Eric (1926), *A Critical Medley. Essays, Studies, and Notes in English, French and Comparative Literature*, Paris, H. Champion.
- Spingarn J.E. (1926), Recensione a Maurice Magendie, *La politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France de 1600 à 1660*, *The Romanic Review* XVII, 1, 71-73; online <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k118478/f75.image.r=Spingarn#>> (11/2017).
- Unger Rudolf (1926), "Literaturgeschichte und Geistesgeschichte", *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* IV, 177-192.
- Baur Frank (1927), *De vergelijkende methode in de literatuurwetenschap*, Bruxelles.
- von Jan E.D. (1927), "Französische Literaturgeschichte und vergleichende Literaturbetrachtung", *Germanisch-Romanische Wochenschrift* XV, 305-317.
- Kohler Pierre (1927), *L'étude de la littérature. Un discours suivi de treize notes*, Berne, Les éditions du chandelier.
- Mornet Daniel (1927), "Philosophie de la littérature ou histoire de la littérature", *Romanic Review* XVIII, 2, 103-13; online <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11852v/fl.item.r=mornet>> (11/2017).
- Rickert Edith (1927), *New Methods for the Study of Literature*, Chicago, University of Chicago Press.
- Dragomirescu Mihail [Dragomirescou Michel] (1928), *La science de la littérature*, Paris, Gamber.
- Lombard Alfred (1928), *La crise de l'histoire littéraire*, Neufchâtel, Secrétariat de l'Université.
- Petersen Julius (1928), "Nationale oder vergleichende Literaturgeschichte", *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* VI, 36-61.
- Servien Pius (1928-1929), "Sur les propositions d'histoire littéraire qui peuvent être établies au moyen de fiches", *Revue des cours et conférences* XXX, 9, 379-384; online <<https://archive.org/details/p2revuedescourse30pari>> (11/2017).
- Katann Oskar (1932 [1929]), "Zur Methode der Literaturgeschichte", in Id., *Gesetz im Wandel. Neue literarische Studien*, Innsbruck-Wien-München, Verlagsanstalt Tyrolia, 189-210
- Bull Francis (1929), "Literaturforschnings prinsipper", *Edda* 29, 95-105.
- Nadler Josef (1929 [1912]), *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Bd. I, *Die altdeutschen Stämme. 800-1740*, Regensburg, Habel.
- Van Tieghem Paul (1929), "Influences et simultanités en histoire littéraire", *Romanic Review* XX, 2, 137-140; online <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k11860g/f27.item.r=%22Van%20Tieghem%22>> (11/2017).

- Bray René (1930), “Les tendances nouvelles de l’histoire littéraire”, *Revue d’histoire littéraire de la France* VII, 1, 542-557; online <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k57845174/f549.item>> (11/2017).
- Lichtenberger Henri (1972 [1930]), “Une méthode nouvelle d’histoire littéraire”, in Charles Andler, Paolo Arcari, Henri Bédarida *et al.*, *Mélanges d’histoire littéraire générale et comparée offerts à Fernand Baldensperger*, vol. II, Genève, Slatkine Reprints, 50-59.
- Gourfinkel Nina (2016), “Les nouvelles méthodes d’histoire littéraire en Russie / I nuovi metodi di storia letteraria in Russia (1929)”, *LEA* 5, 540-583, doi: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-20054>.



# CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

Francesco De Sanctis:  
da un centenario all'altro



## Rileggendo il De Sanctis di Francesco Torraca (1917)

*Sandro Piazzesi*

Università degli Studi di Firenze (<[sandro.piazzesi@unifi.it](mailto:sandro.piazzesi@unifi.it)>)

### *Abstract*

The essay offers a new version of the commemorative speech that Professor Francesco Torraca delivered at Naples University in 1917, commemorating his teacher Francesco De Sanctis, on the first centenary of his birth. The text is preceded by an introduction. Torraca's speech, published in the year of delivery, and subsequently in 1928, is still attractive to the reader on account of the strength of its eloquent rhetoric, aiming bringing the figure of De Sanctis to life. Moreover, being delivered in war time, the speech widens its meaning through the epic exemplarity of the distinguished man's life, a model of ethic and civic engagement for the young scholars or the "scuola sottufficiali" pupils present at the commemoration.

Keywords: *De Sanctis, Desanctisian commemoration, literary criticism, Torraca, 1917*

### *1. Introduzione*

Nella Regia Università di Napoli, il 7 giugno del 1917, il professore Francesco Torraca legge un discorso per commemorare il primo centenario della nascita di Francesco De Sanctis<sup>1</sup>; alla cerimonia oltre al mondo accade-

<sup>1</sup>Tre giorni dopo, il 10 giugno, lo stesso discorso commemorativo fu tenuto da Torraca nel teatro Giordano di Avellino. Il testo letto da Torraca, con le consuete formule allocutorie di apertura e chiusura e il saluto conclusivo del rettore, fu pubblicato col titolo *Discorso commemorativo letto dal Prof. Francesco Torraca*, in *Commemorazione di Francesco de Sanctis nel primo centenario della nascita*, a cura della Regia Università di Napoli, Tipografia F. Giannini, Napoli 1917, 11-38; sempre in quello stesso anno soltanto il discorso, privo delle formule allocutorie e del saluto del rettore, veniva pubblicato sulla *Rivista d'Italia*, fascicolo di luglio (1917, 3-23) e riportava l'indicazione dell'autore e il titolo: Francesco Torraca, *Francesco De*

mico sono presenti i giovani allievi della scuola militare che, come chiarirà a conclusione dell'intervento il rettore, "rappresentano" l'inizio dell'attività d'insegnamento dell'"insigne uomo", presso la scuola militare della Nunziatella, e altresì "simboleggiano", nell'imminenza di un "qui e ora" drammaticamente segnato dagli eventi bellici, "gli eroici nostri soldati che pugnano alla fronte contro il nemico" (Torraca 1917a, 38). Alle doverose parole di chiosa del rettore fa eco l'apertura del discorso di Torraca:

È degno di un popolo cosciente della propria grandezza e sicuro della propria forza, mentre il suo prode esercito pugna eroicamente a riacquistargli a palmo a palmo i confini, che la natura e la storia gli hanno segnati, affissare lo sguardo alle glorie del passato, e da esse trarre il conforto e la fiducia del presente, gli auspicî dell'avvenire. Purissima gloria Francesco De Sanctis, nel centenario della sua nascita l'Italia colta lo ha ricordato con orgoglio e con gratitudine. (Torraca 1917a, 13)]<sup>2</sup>

Un *incipit* altisonante dove corre il richiamo al senso ciceroniano della *historia magistra vitae* che ora troverà esemplificazione nel racconto della figura di un grande uomo, De Sanctis: "gloria" del passato, degno di essere non solo ricordato ma di essere preso a modello per le sue virtù "eroiche" dai giovani soldati al fronte.

Il relatore Francesco Torraca, nato a Pietrapertosa (PZ) il 18 febbraio 1853<sup>3</sup>, per proseguire gli studi a sedici anni si trasferì a Napoli, dove raggiunse il fratello maggiore Michele, pubblicista affermato, che lo introdusse tra gli intellettuali più impegnati culturalmente nella denuncia delle condizioni di arretratezza dell'Italia meridionale e avviò il giovane Francesco alla pubblicistica, alla critica militante e al saggio divulgativo offrendogli di collaborare a quei giornali di cui era redattore o direttore, come la *Libertà*, il *Pungolo*. Alla Regia Università di Napoli, Francesco Torraca conobbe i protagonisti della stagione rinascimentale come gli storici Giambattista Calvello e Giuseppe De Blasiis e frequentò assiduamente le lezioni di Luigi Settembrini e Francesco De Sanctis, i due maestri che lo avvicinarono allo studio della letteratura italiana

*Sanctis*; successivamente ripubblicato con lo stesso titolo apparso sulla *Rivista d'Italia*, in Torraca 1928, 379-409.

<sup>2</sup> L'*incipit* col quale Francesco Torraca apre il suo discorso, esempio significativo di una rilettura celebrativa desanctisiana, recentemente, è stato messo a esergo da Enza Biagini alla sua "Introduzione: De Sanctis. Due secoli". Un'introduzione che, presentando il numero monografico dedicato a *Francesco De Sanctis 1817-2017* della *Rivista di letteratura italiana*, richiama le date memorabili, quali occasioni per tornare a rileggere la lezione di autori come De Sanctis (cfr. Biagini 2017, 9-11).

<sup>3</sup> Per la ricostruzione del profilo biografico di Francesco Torraca (Pietrapertosa 1853 – Napoli 1938) si rimanda a D'Antuono 1989 e, in particolare per il periodo universitario, a Miele e Santoro 1990, 7-87. Utile anche quanto scrivono Vallone 1985, 141-144, già in *Dante e la cultura sveva* 1970, 391-393 e Croce e Torraca 1979, 53-62.



e della comparatistica. Come egli stesso diceva, fu allievo della così detta “seconda scuola” desanctisiana<sup>4</sup> e, ancora studente, trascrisse e riassunse le lezioni del maestro sulla *Letteratura del secolo decimonono* pubblicandole sui giornali *La Libertà*, *Il Roma*, *Il Pungolo*, negli anni che vanno dal 1872 al 1876, con l'intento di divulgarne l'insegnamento oltre il mondo accademico napoletano<sup>5</sup>. Nella sua prolusione al corso di letteratura comparata detta all'Università di Napoli il 3 dicembre 1902, Torraca ricorderà e spiegherà che, prima ancora di “sentire la viva voce” di De Sanctis, i suoi *Saggi Critici* (1869 [1866]) avevano acceso in lui e nei giovani studenti meridionali, accorsi numerosi ad ascoltare le lezioni, sentimenti di “ammirazione”, “entusiasmo”, “riconoscenza”, perché “d'un tratto” si era aperto in loro “un mondo immenso e luminoso, d'idee, di passioni, di fantasmi, la scienza, la poesia, l'arte”<sup>6</sup>. Fin dagli anni universitari Torraca si era distinto, oltre che per la pubblicazione delle lezioni di De Sanctis, in contributi come la *Commemorazione* per Giambattista Calvello del 1875, dove andando oltre un convenzionale ritratto commemorativo il giovane studente dimostra di saper far emergere interessanti aspetti metodologici del lavoro dello storico napoletano (Torraca 1876, 958-993)<sup>7</sup>. Laureatosi nel 1876, l'anno successivo pubblica *Notizie su la vita e gli scritti di Luigi Settembrini*, un utile strumento di ricognizione storiografica sul lavoro del maestro appena scomparso che aveva fatto nascere in lui l'interesse per lo studio letterario (Torraca 1877). Docente di Letteratura Italiana nei licei a Napoli e poi in

<sup>4</sup> In più occasioni Torraca parla dei quattro anni d'insegnamento universitario di De Sanctis a Napoli, nota ad esempio la prolusione, “Francesco de Sanctis e la sua seconda scuola”, che fu tenuta da Torraca per inaugurare il corso di letteratura comparata all'Università partenopea, il 3 dicembre del 1902: Torraca 1902, 401-416; alcuni anni dopo il testo della prolusione fu ripubblicato dallo stesso autore: Torraca 1910, 89-117; poi anche riedito con tutti gli scritti desanctisiani, per l'editore Einaudi, nel primo volume a cura di Gennaro Savarese, con il titolo, *La giovinezza. Memorie postume seguite da testimonianze biografiche di amici e discepoli*, De Sanctis 1961, 460-472 (da qui in avanti Torraca 1961 [1902], 460-472). Per un contributo critico sul testo: Treves 1962, 224-225.

<sup>5</sup> Sulle trascrizioni di Torraca delle lezioni, cfr. Giordano 1922, 177-194; Croce e Torraca 1979, 53-62. La raccolta delle lezioni fu pubblicata nel 1897 da Torraca e Benedetto Croce. Sugli interventi di Croce al testo di Torraca vedi: De Sanctis 1953, 505-554.

<sup>6</sup> Proseguendo, Torraca coglie i tratti salienti della critica desanctisiana: “L'affetto, che in quel libro, sin dalle prime pagine, e, quindi, a ogni tratto, traspariva vivissimo per la gioventù – ‘il suo universo’, ‘la luce dell'anima sua’ – la sincerità del tono, la freschezza dell'ispirazione, la profondità e delicatezza delle analisi e la saldezza logica delle dimostrazioni, dissimulate sotto felici invenzioni di esordi nuovi e di svolgimenti inaspettati; il vigore e il brio dello stile, la maravigliosa facoltà di scomporre l'opera d'arte in modo che se ne veda la genesi e la formazione, e di ricomporla in modo che se ne senta, se ne ammira l'intima bellezza – divenuto il critico, per altre vie, con altri mezzi, meglio che interprete, ricreatore e integratore della creazione dell'artista – questo ammiravamo ed amavamo nei *Saggi Critici*, questo ci aspettavamo dalla viva voce di Francesco De Sanctis” (Torraca 1961 [1902], 461).

<sup>7</sup> Si vedano D'Antuono 1989, 25-32 e Miele, Santoro 1990, 7-87.

un istituto tecnico a Roma, fu funzionario della Pubblica istruzione e svolse nell'ambito del ministero importanti incarichi<sup>8</sup>, pur tuttavia non abbandonò la passione per lo studio, per la ricerca e per la critica militante: ne sono un esempio le pagine sui *Malavoglia*. Sulla scia di un crescente interesse positivistico nel campo degli studi storico-letterari: scrisse articoli per il *Giornale napoletano di Filosofia e Lettere, Scienze Morali e Politiche* e curò la rubrica settimanale "Memorie patrie" per il quotidiano *Il Pungolo*; prese contatti con i rappresentanti più insigni della Scuola storica, non esitando a dichiararsi allievo di Alessandro D'Ancona, del quale accoglieva la lezione metodologica, già nelle ricerche sulle *Sacre Rappresentazioni del Napoletano* (1879b) e *Pietro Antonio Caracciolo e le Farse Cavaiole* (1879a)<sup>9</sup>, altresì fu corrispondente di Giosuè Carducci, di Pio Rajna e di altri importanti studiosi. Nel 1902 fu nominato sulla cattedra di Letteratura Comparata e poi su quella di Letteratura Italiana dell'Università di Napoli, concluse la sua carriera universitaria per raggiunti limiti d'età nel 1928. Numerosa fu la sua produzione scientifica, di cui ricordiamo i celebri *Studi su la lirica italiana del Duecento* (1902), il commento alla *Divina Commedia* (1905), gli *Studi danteschi* (1912b), *Per la biografia di Giovanni Boccaccio. Appunti* (1912a), gli *Studi di storia letteraria* (1923) e la ricca produzione dei *Saggi critici*. Di lui è stato detto che cercò di operare una mediazione fra le istanze estetiche della critica desanctisiana e le ragioni della Scuola storica di cui è considerato il maggior rappresentate meridionale. L'interesse per la ricerca storica fu al centro del suo insegnamento universitario, come già dichiarava nella sua prima lezione inaugurale:

La comparazione delle letterature, perché non diventi vano sfoggio di troppo facile erudizione, o inutile e, talora, dannoso gioco di diletantismo estetico; perché abbia serio valore scientifico e vera efficacia didattica, deve essere, prima di tutto, indagine ed esame di influssi, di contatti, di azioni e di reazioni. La storia è la sua base; il criterio storico deve rischiararla e guidarla (Torraca 1961 [1902], 460).

<sup>8</sup> Sull'attività lavorativa di Torraca, si veda Vallone 1985, 141-144.

<sup>9</sup> Le due pubblicazioni: *Sacre Rappresentazioni del Napoletano* (1879b), e *Pietro Antonio Caracciolo e le farse Cavaiole* (1879a), segnano l'esordio di Torraca sulla scia di D'Ancona; furono giudicate positivamente dal maestro pisano che, recensendole per la rubrica "Bibliografia, Letteratura e Storia" della rivista *Rassegna settimanale* (1879, 4, 77), così apriva il suo discorso: "Queste due pubblicazioni del prof. Torraca sono una importante e curiosa pagina di storia dell'antico teatro napoletano. E sono insieme una opportuna aggiunta a quel libro del prof. D'Ancona sulle *Origini del teatro in Italia*, che, nella sua necessaria imperfezione, e finché nuovi studi e nuove scoperte, simili a queste del prof. Torraca, non diano modo a compiere tutte le lacune e rannodare tutti gli strappi della trama storica, resterà come primo tentativo di una storia della forma drammatica fra noi iniziata nel Risorgimento". La recensione, più volte edita, è stata ripubblicata nell'Appendice II in D'Ancona, Torraca 2003, 382-384, dalla quale è tratta la nostra citazione di p. 382. Sulle riedizioni delle opere di Torraca e la recensione di D'Ancona, cfr. I, vi, anche, VIII, nota 2.

Sul versante degli studi letterari, quando Torraca pronuncia la commemorazione del 1917, il dibattito critico è ancora riconducibile all'antitesi tra metodo storico e metodo estetico; sia pure con toni molto smussati rispetto al passato e in un crescente interesse per l'estetica, la critica desanctisiana risente delle ragioni di quel dibattito sulla scia del retaggio ottocentesco che aveva contrapposto la peculiarità del lavoro di De Sanctis al metodo positivista della Scuola storica. Già nel 1878, Francesco D'Ovidio riconosceva la genialità innovativa della critica di De Sanctis derivando da questa stessa genialità inimitabile i suoi limiti metodologici<sup>10</sup>:

Egli è un osservatore geniale, che sa cogliere subito i tratti caratteristici di un ingegno e di un carattere, sa ricostruire da pochi indizj tutta la situazione mentale e morale dello scrittore nell'atto che scrisse una data opera, fiuta con mirabile felicità e prontezza la parte nata veramente vitale di tale opera e la distingue dalla parte mortale di essa, dà ragione piena delle impressioni che l'opera suscita negli animi nostri. (D'Ovidio 1878, 144)

Secondo il critico il "Professore", per la "grandezza del suo ingegno", si sarebbe saputo "far grandemente ammirare ed amare" mettendo nelle menti dei suoi uditori "un certo fermento d'idee larghe e geniali" che considera "tutt'altro che una piccola cosa", tuttavia, a suo parere, all'insegnamento di De Sanctis mancava "quella efficacia didattica, quale si trova in certi professori di scienze sperimentali o storiche, ed anche letterarie oggimai, che avvezzano i propri discepoli a sperimentare e a ricercare anch'essi col metodo del maestro" (*ibidem*). Per D'Ovidio, il metodo che "più facilmente si può comunicare ai discepoli" era quello storico, ma presupponeva ciò che a De Sanctis mancava, ossia "la pazienza della ricerca e dello studio" (ivi, 145), il quale pur riconoscendo l'utilità e il valore della ricerca storica ed erudita di quei "buoni letterati, specialmente dell'Alta Italia e della Toscana [...] non solo non dà una mano per aiutarli, ma non si occupa neanche di informarsi dei risultati delle loro fatiche" (*ibidem*). Dalle parole di D'Ovidio risultava già l'opposizione fra la critica d'impostazione estetica praticata da De Sanctis e la ricerca sperimentale e storico-letteraria, dove la prima manifestava tutti i suoi limiti in ciò per cui l'altra emergeva: nel non "asserire la menoma cosa senza provarla e documentarla" (*ibidem*). Va poi aggiunto che D'Ovidio, propendendo per atteggiamenti concilianti e moderati di stampo umanistico e manzoniano, riteneva che le due impostazioni dovessero riunirsi nel critico in modo funzionale al suo lavoro:

<sup>10</sup> Le osservazioni di D'Ovidio su De Sanctis, contenute nel suo saggio critico "Due critici calabresi" (1878, 136-149, in particolare 143-149), sono state considerate da Luigi Biscardi, nella sua ricognizione antologica della critica desanctisiana, come "la prima importante analisi dei limiti del metodo di De Sanctis" (Biscardi 1960, 10-12).

[...] a proposito delle due critiche nostre, la storica e la estetica, che in teoria si riconoscono e s'inclinano a vicenda, e nel fatto si lanciano ogni tanto frizzi e rimproveri. E mi pare che la solita antinomia tra l'erudizione settentrionale e la pronta perspicacia meridionale duri ancora. E leggendo i serj lavori del Guasti, del Bartoli, del D'Ancona, del Rajna, penso spesso con desiderio ai lampi (che discuopron sì larghi orizzonti) che balenano dalla arguta mente del De Sanctis, di questo Vico della critica; e leggendo i disinvolti saggi di quest'ultimo, penso con minor desiderio alla solida e piena dottrina di quegli altri. (Ivi, 146)

Altresì l'isolata e originalissima grandezza della critica di De Sanctis era venuta a costituire quasi un luogo comune tra i suoi allievi che in più occasioni intervennero per ricordare il maestro scomparso nel 1883. Ricordiamo ad esempio Angelo Camillo De Meis che avvalorava, sul piano estetico-filosofico, la genialità di De Sanctis sostenendo che avrebbe saputo tradurre la lezione di Hegel in una speculazione concreta e innovativa sul fatto letterario, su "l'opera d'arte come la si presenta", ma che, proprio in virtù di quella sua imprescindibile soggettività, di quella sua personale capacità di "ricreare con coscienza di critico il capolavoro", il suo insegnamento risultava irripetibile e non trasmissibile, con le categorizzazioni metodologiche che stanno a fondamento della creazione di una scuola, come poteva essere quella storica.

Il crudo speculativo era divenuto in lui sangue e natura, quasi incoscienza, sicché pareva di non riconoscersi più; ma il filo che conduceva la sua critica, le idee dalle quali era illuminata, tutto in sostanza era Hegel. Il che quando gli era dato a riflettere, egli sorridendo ne conveniva. Certo quella sua nuova maniera non era più un criticare secondo certi principii di un'opera d'arte. Era il più spesso un ricreare con coscienza di critico il capolavoro, che l'artista aveva più o meno inconsapevolmente prodotto; e data la situazione e le sue leggi intrinseche e necessarie, tener dietro al poeta e avvertire la verità e la spontanea bellezza, e sì l'imperfetto, e il cercato e falso della rappresentazione. Il che prima del De Sanctis nessun critico, si può ben dire, aveva fatto ancora. [...] Lo Spaventa ha lasciato una scuola [...] Ma il De Sanctis, che pure ebbe tanti valorosi e ormai illustri discepoli, non ne lascia contuttociò alcuna. La critica-arte da lui creata è cosa troppo personale, e tiene proprio al genio dell'uomo, perché si possa comunicare e trasmettere come i metodi e le idee. E se pur vi era tra i suoi discepoli alcuno capace di raccogliere così bella e nobile eredità, quegli si lasciava trascinare nella corrente dell'erudizione, che con la critica come la intendeva il De Sanctis ci ha poco o nulla a fare. (De Meis 1961 [1884], 502, 505)<sup>11</sup>

Limitandoci a brevi e fugaci accenni alle questioni che animarono il dibattito critico su De Sanctis, converrà ricordare il necrologio dedicatogli dal

<sup>11</sup> La *Commemorazione* fu pubblicata nel gennaio 1884 su *La Gazzetta di Bologna* e successivamente riedita, anche nel primo volume degli scritti desanctisiani (De Sanctis 1961, 502-505), vedi *supra*, n. 4, p. 3. Per una nota filologica sul testo, cfr. De Meis 1961 [1884], 500.

neonato organo della scuola storica il *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, diretto da Arturo Graf, Francesco Novati, Rodolfo Reiner. Gli estensori del breve ricordo prendevano chiaramente le distanze da De Sanctis e definivano con chiarezza la sua critica come “psicologica ed estetica”, una critica frutto di “naturale ingegno” anche se densa di limiti e nettamente contrapposta al nuovo e innovativo metodo della “scienza positiva”:

Egli non apparteneva in materia di studi alla nostra scuola, a quella scuola storica che anche in Italia rinnovò gl'intendimenti e i metodi della critica e dalla cui opera solerte si aspetta, e verrà, quandochessia, la nuova storia della letteratura italiana. Egli fu tra noi il promotore e il campione massimo della critica psicologica ed estetica, e tuttoché molto l'aiutasse il naturale ingegno e professasse per la scuola contraria alla sua il più sincero rispetto, non seppe o non poté guardarsi dai pericoli e dagli errori a cui irresistibilmente trascina una critica che corre troppo dietro alle idee e non tiene abbastanza conto dei fatti. Frutto delle sue più speculazioni che indagini sono il *Saggio su Petrarca*, i vecchi e nuovi *Saggi critici* e la *Storia della letteratura italiana*, opere tutte piene di dottrina e d'ingegno, ma delle quali la scienza positiva non si avvantaggia gran fatto. (Biscardi 1960 [1883], 88)<sup>12</sup>

Il giudizio della Scuola storica su De Sanctis, rivisto poi in seguito da letture come quella di Ernesto Giacomo Parodi<sup>13</sup>, costituiva l'estremo di una posizione che si contrapponeva a coloro che riconoscevano al “Professore” di aver già posto questioni d'ordine metodologico intorno alla ricerca storica, invitando, ad esempio, allo studio degli autori e della loro epoca con saggi e studi monografici, una lezione che sarà accolta pienamente da Benedetto Croce, al quale si deve il rilancio della fortuna di De Sanctis nel Novecento.

L'imponente lavoro di Croce determina un punto di svolta per la critica desanctisiana sia sul piano di una nuova interpretazione estetica dell'opera del maestro sia su quello del recupero filologico del suo lavoro<sup>14</sup>. Va in questo senso il tributo offerto dal critico al “Professore”, nel 1917, con il *Saggio bibliografico, pubblicato nel primo centenario della nascita del De Sanctis* (Croce 1917). Il saggio fa conoscere quanto del lavoro di De Sanctis fosse stato edito

<sup>12</sup>Dal *Giornale storico della letteratura italiana* (1883), II, 471 e sgg.: il testo è stato citato dalla sezione “Antologia della critica” in Biscardi 1960.

<sup>13</sup>A titolo d'esempio, si rilegga di Ernesto Giacomo Parodi il passo antologizzato da Luigi Biscardi, che è tratto da un articolo di Parodi su De Sanctis, apparso sul numero 10, del 6 marzo 1910, della rivista *Marzocco* (Biscardi 1960, 110-112).

<sup>14</sup>Molti furono i contributi di Benedetto Croce su De Sanctis; ricordiamo Croce 1896 [1894], 99-124, perché come egli scrive nel 1917: “Il volume sulla *critica letteraria*, sebbene sia lavoro di chi era allora un principiante in tali studi, segna l'inizio della rivendicazione del pensiero di De Sanctis” (Croce 1917, 80). Vedi anche: Croce 1908 [1902], 413-425; Croce 1910, 53, 63-64, 96, 118, 267, 282-285, 441-442, 461-463; Croce 1913, 81; si veda anche l'antologia dei passi crociani su De Sanctis che è stata proposta da Luigi Biscardi (1960, 104-105, 114-117, 122-123).

o ancora da pubblicare e che cosa fosse stato detto su di lui, prospettando un progetto editoriale su tutta la sua opera, una pietra miliare di quella fortuna novecentesca di De Sanctis che vedrà in lui il fondatore della critica italiana<sup>15</sup>. Scriveva Croce:

Con questo volumetto, che in certo senso è anche un “rendiconto”, pongo termine alle fatiche per lunghi anni da me proseguite intorno all’opera di Francesco De Sanctis. Il fine, al quale nel corso di esse per questa parte mirai, fu di risvegliare e divulgare, con l’esposizione e la polemica, la conoscenza del pensiero del De Sanctis, e renderlo efficace e fecondo nel nuovo pensiero italiano. E questo fine si può dire, nei termini delle ragionevoli speranze, ottenuto. Concorrevano all’intento, in modo sussidiario, alcuni lavori di ordine più propriamente filologico, che erano la ricerca, l’illustrazione e la pubblicazione di quanto dell’opera del De Sanctis giaceva disperso, ignoto o inedito, e dei dati e documenti della sua vita. Anche questi lavori possono considerarsi ormai compiuti, come si vede dai raggiugli compresi nel presente saggio bibliografico. (Croce 1917, VII)

In riferimento al “recupero della lezione desanctisiana” in quegli anni che ruotavano attorno alla prima commemorazione della nascita e al lavoro di Croce, ancora oggi ci sembra interessante rileggere quanto scriveva Giancarlo Mazzacurati introducendo un discorso sulla critica di Francesco Torraca e la “seconda scuola” del De Sanctis<sup>16</sup>:

In quegli anni infatti il recupero della lezione desanctisiana si andava proponendo in due diverse e spesso opposte maniere: una implicita, interna alla tradizione, che

<sup>15</sup> Concluso il Novecento non si esiterà a riconoscere De Sanctis: “senza dubbio il vero e proprio fondatore della critica italiana, almeno in senso moderno, di una critica, cioè, che abbia piena coscienza dei propri metodi e delle proprie implicazioni culturali e ideologiche”, come scrive Paolo Orvieto nel suo contributo dedicato al critico meridionale (2003, 679-709). A proposito di quanto la lezione di De Sanctis sia stata operosa per la nostra cultura, scrive Toni Iermano: “La lezione del ‘Professore’, centrata su una scienza vivente, animata dalla ‘giovinezza’ delle passioni, mai puramente accademica e dogmatica, costituisce una delle insuperate risorse della cultura italiana e del pensiero meridionalista: tanti trascurano che tra la prima (1839-1848) e la seconda scuola (1872-1876), De Sanctis ebbe tra i suoi allievi personalità come Pasquale Villari e Giusto Fortunato, mentre nel Novecento fu maestro ideale, tra tanti, dei giovani intellettuali giuliani al fronte, di Gramsci, di Dorso, di Carlo Levi ed Elio Vittorini, tutti guerrieri della libertà, aspiranti realizzatori di un’utopia concreta” (2017, 211). Per i contributi più recenti apparsi in questi ultimi anni su De Sanctis, cfr. *ivi*, 210, nota 4; fondamentale il rimando a *Studi desanctisiani. Rivista internazionale di letteratura, politica, società*, 2013-2017, numeri 1-5; oltre al già citato numero monografico della *Rivista di Letteratura italiana* 1 XXXV, 2017.

<sup>16</sup> Il contributo di Giancarlo Mazzacurati, dal titolo “La critica dantesca di Francesco Torraca e la ‘seconda scuola’ del De Sanctis” fu letto in occasione del Congresso Nazionale di Studi Danteschi, dedicato a “Dante e l’Italia meridionale”, del 10-16 ottobre 1965, per le celebrazioni del VII centenario della nascita del poeta toscano. Il testo fu pubblicato poi negli Atti a cura del Seminario degli Studi Danteschi di Caserta (cfr. Mazzacurati 1966, 83-103) e successivamente, rivisto e variato anche nel titolo: “La critica del Torraca e la “seconda scuola” del De Sanctis, fu ripubblicato da Mazzacurati per la collana *I Critici* della *Letteratura italiana* della Marzorati (Mazzacurati 1969, 1066-1077).

si perpetuava attraverso gli allievi e i diretti seguaci, nella naturale dialettica delle loro successive esperienze, l'altra esterna, con una funzione di rottura degli schemi storici eruditi. Molti, già fin da quegli anni, vollero identificare l'opera di Croce con questa seconda maniera. Eppure, a scorrere le pagine che documentano lo sviluppo di questa polemica intorno alla seconda scuola del De Sanctis, si riceve la sensazione che anche in questo caso, come spesso avviene, il diverbio sia reale e definitivo solo per gli estremi dell'una e dell'altra parte. (Mazzacurati 1969, 1069)

La commemorazione di Torraca, con la consueta enfasi retorica dettata dalla circostanza, offre un *excursus* sulla figura di De Sanctis e la sua attività, un discorso nel quale la parola del docente universitario, quasi confondendosi con la voce del maestro, svela una più intima volontà di far rivivere De Sanctis, come egli stesso avrebbe fatto. Così, là dove Croce con rigore filologico dava risalto ai testi che documentavano la lezione desanctisiana, Torraca sembra voler restituire voce drammaturgica a quella stessa lezione; mossi entrambi, quasi banale a dirsi, dalla comune volontà di far conoscere alle nuove generazioni la novità e l'attualità dell'insegnamento desanctisiano, una lezione esemplare per lo sviluppo della critica moderna. Ancora le esperienze della vita, la dedizione allo studio, l'impegno nell'insegnamento e poi nella vita politica sono tutti aspetti che creano quel De Sanctis fatto vivere da Torraca nel suo discorso, un esempio di virtù eroiche funzionali a quei giovani uditori che idealmente rappresentavano l'esercito al fronte.

Nel ritratto composto da Torraca l'uomo è elevato all'immortalità del personaggio romanzesco nel quale "la natura aveva posto singolari energie: sensibilità squisita, intelligenza agilissima, immaginazione vivacissima, memoria ferrea", doti che trovano ulteriori stimoli dall'ambiente, per il foggarsi di una "fibra gagliarda", di grande "alacrità dello spirito" e di "costanza e perseveranza alle più gravi fatiche", e dall'educazione familiare per la "semplicità dei suoi gusti, nel suo fare un po' asciutto e riservato, nelle maniere alla buona, nella gelosa cura della dignità personale, nella pronta e calda affettuosità" (cfr. *infra*). Il filo del discorso di Torraca segue le tappe salienti della vita di De Sanctis, inizialmente raccontata, con tinte romantiche, sotto il segno della narrazione desanctisiana della sua giovinezza. L'infanzia trascorsa a Morra Irpina, poi adolescente a Napoli a casa dello zio Carlo, sono questi gli anni in cui "la curiosità della fanciullezza si muta nell'adolescenza in *febbre* di leggere; la prontezza ad imparare cresce a *foga* ed a *furia*" (*ibidem*); la predisposizione ad apprendere tutto ciò che gli si presentava, compendiando, copiando e postillando quello che studiava, trova la sua naturale evoluzione nella disciplina e nella riflessione del tempo della giovinezza che lo distinguerà allievo prediletto alla scuola purista di Vincenzo Puoti. Un'esperienza scandita dall'affinarsi del gusto, dal rigore e dalla disciplina mentale, dalla passione per gli scrittori del Trecento e per gli studi grammaticali, e, non ultimo, sul piano lavorativo, per interessamento del marchese Puoti, dal suo affermarsi come maestro sulla scena napoletana. Corre qui, nel discorso di Torraca, il richiamo all'incarico ufficiale presso il collegio militare e soprattutto



alla “prima scuola” desanctisiana<sup>17</sup>. Il lavoro dell’insegnamento avviato per dovere e senso di abnegazione verso la famiglia nella scuola dello zio Carlo, che lo porterà a distinguersi per innovazione e capacità nell’ambito pedagogico. La parola dell’oratore, continuando a confondersi con quella desanctisiana, commenta: “cominciò facendo quello, che aveva veduto fare, quello che tutti facevano – un insegnamento arido, meccanico, fastidioso: oppressione continua, implacabile, della memoria, tortura dell’intelligenza” (cfr. *infra*), ma le sue “attitudini naturali”, interesse, curiosità, amore per la ricerca dei nessi logici fra le idee, fra le parole e le cose, lo spinsero a riversare nel lavoro queste sue qualità, rivoluzionando in tal modo i vecchi metodi d’insegnamento (cfr. *infra*). Il delinearci della riflessione desanctisiana è così presentata in osmosi con la sua didattica, che non poteva non stimolare i discenti ad andare oltre la grammatica empirica per indirizzarsi alla teoria del fatto grammaticale e alla sua recezione estetica, a rifiutare la retorica come semplice artificio e affettazione invitando a guardare sotto alla forma la sostanza delle cose; così come innovativo fu il graduale passaggio dallo studio dei generi letterari alle storie delle letterature classiche e moderne, portando nella scuola italiana i più alti risultati della cultura straniera.

Nel ricordo dell’allievo, la parte più geniale della critica del maestro risiedeva nella capacità di far vedere come persone vive le creature dell’arte, farne sentire le loro parole facendo emergere l’intimo della loro vita immortale, così il discorso si caratterizza per un crescendo di significazioni dal forte afflato passionale: “la sincerità e vivezza delle impressioni, l’intuizione limpidissima e celerissima, la memoria ferrea, il sentimento animatore traboccavano dalle sue labbra, quando leggeva e commentava episodi, scene, singole liriche, o singole prose, *vivendo dentro nella letteratura*” (cfr. *infra*).

Costanti nel discorso le domande retoriche, come in questo punto, nel quale Torraca evoca l’attività d’insegnamento e la versatilità della critica del maestro, nel tentativo di coinvolgere sul piano emotivo i partecipanti alla commemorazione, un uditorio composto, presumibilmente, sia da quanti avevano conosciuto De Sanctis, sia dai giovani studenti universitari, sia dagli allievi sottufficiali ai quali, ora, il “Professore” era presentato come un modello da seguire per l’impegno, la costanza, la coerenza agli ideali, la dedizione al lavoro e il forte senso del dovere.

Prender le mosse dalla grammatica e, nel giro di pochi anni, culminare all’estetica, quale superba ascensione! Perché non s’arrestò, come tanti altri, come voleva il Puoti, alla grammatica e ai testi di lingua? Perché non ripetette, d’anno in anno, la stessa canzone? Quale demone l’agitava? Quale interesse lo pungeva? Era lo svolgimento na-

<sup>17</sup>De Sanctis, grazie al marchese Puoti, nel 1839 ottenne, come suo primo incarico ufficiale, la cattedra di letteratura italiana presso la scuola militare di San Giovanni a Carbonara e nel 1841 fu trasferito alla scuola sottufficiali della Nunziatella, sempre in quegli stessi anni aveva dato vita a quella sorte di sezione staccata della scuola puotiana che è nota come la “scuola al Vico Bisi”, cfr. Marinari e Muscetta 1991, 284-297.



turale, necessariamente sempre più rapido, della sua potente intelligenza; era la febbre dell'apprendere, divenuta proposito cosciente instancabile; ed era non solo scrupoloso, ma zelante, amoroso adempimento del dovere. Non si stancava di leggere e meditare, non tanto per sé, quanto per la gioventù, che intorno a lui si addensava. (Cfr. *infra*)

Tratteggiate le caratteristiche dell'uomo, dello studioso, del docente, Torraca offre all'uditorio una chiave di lettura storiografica del lavoro di De Sanctis, delineando entro una parabola ascendente lo sviluppo della sua attività critica, così le prime lezioni contenevano già *in nuce* "impressioni, osservazioni, criteri, giudizi, a cui dette forma definitiva e imperitura nelle opere, che compose molti anni dopo, e nelle lezioni della seconda scuola" (cfr. *infra*).

La dimensione epica del personaggio De Sanctis continua progressivamente a delinearsi nel discorso attraverso il racconto della sua vita, del suo agire: così l'*ethos* civile, la visione liberale della prima scuola che lo portava a rilevare "il sentimento nazionale, l'*elemento italiano*, nelle tragedie dell'Alfieri, nei *Sepolcri* del Foscolo, nei cori di Manzoni, nella canzone all'Italia del Leopardi, ne' versi di un *solenne poeta*, Giovanni Berchet" (cfr. *infra*), non poteva non tradursi nell'impegno civile del maestro e degli allievi coinvolti nei moti antiborbonici del 1848. Dopo un fugace periodo di abbattimento, anche il tempo del carcere sarà impegnato fruttuosamente nello studio della lingua tedesca, traducendo la grande *Logica* di Hegel e componendo opere come il dramma *Torquato Tasso*; segue il soggiorno torinese, fondamentale nel processo di presa di coscienza delle proprie doti critiche. Continuando a intersecare dialetticamente il suo al racconto desanctisiano, Torraca ricorda che "ai gentili Torinesi attribuiva il merito di averlo, con i loro applausi, rivelato a sé stesso. Seguirono alle conferenze, nei giornali quotidiani e nelle riviste torinesi, gli scritti letterari, che poi formarono, raccolti, la più gran parte del volume dei *Saggi critici*" e, in poco più di dieci mesi, prende forza la nuova lezione desanctisiana da Dante a Monti, da Alfieri a Racine a numerosissimi altri (cfr. *infra* e vedi De Sanctis 1869 [1866]). Per Torraca l'originalità della critica desanctisiana, connotata da uno "stile nervoso, rapido, colorito" sta nella sua innovativa visione dell'opera d'arte:

Ciò che importa all'arte è vedere se il poeta abbia saputo spirarvi dentro la vita [...] Il contenuto astratto, dunque, non ha importanza per sé; ciò che importa, è la vita, che esso acquista – quando l'acquista – nella fantasia del poeta. Innanzi alla fantasia, che è la facoltà creatrice, non stanno concetti od idee, appaiono dei fantasmi: il poeta, obliandosi in quelli, comunica ad essi la vita. Il critico, dal canto suo, obliandosi nell'opera del poeta, la rifa, la ricrea. (Cfr. *infra*)

La stessa visione estetica che Torraca fa risalire all'*habitus mentis* del giovane De Sanctis:

Chi ben guardi, la dottrina fu effetto, non causa; la pratica precedette la teoria. Quante volte, nella scuola di Napoli, dopo essersi intrattenuto intorno ai concetti, egli s'era approfondito, s'era obliato nella contemplazione delle creature della poesia! Ed io risalirei anche più indietro. Quando leggo in qualche sua pagina di quel tempo che il poeta "getta sulla carta la sua *visione*", che il poeta *sente e vede*, che l'arte è *visione*, e che il critico in quella *visione* s'immerge; io non posso non rammentare quello che avveniva a lui fanciullo, quando s'abbandonava al fascino delle sue letture, dalle quali salivano al suo cervello fantasmi che *vedeva e sentiva* parlare come persone vive. (Cfr. *infra*)

Le sfide raccolte negli anni d'insegnamento al politecnico di Zurigo, le conoscenze e gli incontri con intellettuali provenienti da ogni parte d'Europa, lo "rafforzarono" nel carattere e lo resero "più socievole, più affabile". L'attività critica sfociò nella pubblicazione di saggi su Dante e la *Divina Commedia* nonché nelle conferenze su Petrarca, le riflessioni su Victor Hugo e su Schopenhauer.

Il 1860 non poteva non chiamarlo all'impegno politico, prima Governatore della provincia di Avellino su mandato di Garibaldi, poi dirigente della pubblica istruzione a Napoli, infine deputato al primo Parlamento del Regno d'Italia e Ministro della Istruzione con il Conte di Cavour. Una scelta che Torraca, sul filo di una polemica con quanti non lo credettero adatto, definisce come un'esigenza nata dal profondo senso del dovere e non come protagonismo o ambizione personale. Nella narrazione dell'allievo, l'"intermezzo politico" conferisce al critico quel "nuovo vigore" che lo porterà, ritornato agli studi letterari, a dotare l'Italia di una moderna *Storia della letteratura italiana* (cfr. De Sanctis 1870-1871), oltre a produrre il volume su Petrarca, il discorso su *La scienza e la vita*, il racconto "Un viaggio elettorale". Torraca, sostenendo il senso di un discorso apologetico che si fa progressivamente interpretazione critica dell'opera del maestro, denuncia quanto De Sanctis possa essere stato male interpretato a causa di una scarsa conoscenza della sua opera e come una più attenta lettura dei suoi scritti possa essere fatta muovendo dalle più immediate e fresche intuizioni giovanili dei primi *Saggi critici*, "riscaldati dall'ardore polemico", allo stile ponderato e maturo dei saggi della maturità (cfr. *infra* e vedi De Sanctis 1869 [1866] e 1879 [1872]). Anche in merito alla ricezione del dato storico il lavoro di De Sanctis, e in particolare la sua *Storia della letteratura italiana*, si basa sulle conoscenze del tempo in cui fu prodotto, una precisazione da parte di Torraca che invita a rileggere in senso diacronico l'opera del "Professore". Il quale, non mancando di una coscienza storica, aveva ben cognizione della necessità di approfondire gli studi sugli autori e la loro epoca. Nella visione conciliante di Torraca, il lavoro di De Sanctis non risultava messo in discussione dalle nuove acquisizioni, in quanto queste, nel corso dell'esperienza di cinquant'anni, pur allargando e rinforzando "le basi dell'edifizio ponderoso e maestoso innalzato da lui", non avrebbero modificato "le parti superiori, quelle nelle quali si determinano il carattere e le attitudini degli scrittori, si misura il valore e si lumeggia l'arte delle opere"

(cfr. *infra*). Il valore della *Storia della letteratura italiana* viene quindi posto su un piano di geniale intuizione critica immune da posteriori precisazioni di carattere storico. Il monumentale edificio trova la sua prosecuzione con la pubblicazione delle monografie su Parini e Foscolo e soprattutto, nel breve periodo della così detta “seconda scuola”, con le lezioni dei quattro corsi accademici su “Manzoni, la scuola liberale, la scuola democratica, Giacomo Leopardi”, delle quali Torraca curò la trascrizione. Il discorso dell’allievo segna le ultime tappe della vita di De Sanctis che, lasciata la cattedra accademica per il parlamento, tornò a far sentire la sua voce, anche in ciò mostrando un forte impegno etico teso a “scuotere l’indifferenza e sferzare l’atonìa della grande maggioranza delle classi anche intelligenti” (cfr. *infra*). Il racconto di Torraca su De Sanctis politico non manca di mettere in risalto la convinzione che solo un maggiore sviluppo culturale avrebbe potuto liberare il paese dalla dilagante corruzione politica. Anche il De Sanctis politico, per l’impegno, la dedizione e il senso del dovere, si caratterizza secondo quei connotati epici che il discorso di Torraca continuamente gli attribuisce e fortemente ribadisce nell’enfasi conclusiva.

#### Riferimenti bibliografici

- Alighieri Dante (1905), *La Divina Commedia*, nuovamente commentata da Francesco Torraca, Roma-Milano, Società Editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati & C.
- Biagini Enza, Orvieto Paolo, Piazzesi Sandro, a cura di (2017), *Francesco De Sanctis 1817-2017, Rivista di Letteratura italiana* 35, 1, Pisa-Roma, Fabrizio Serra editore.
- Biagini Enza (2017), “Introduzione: De Sanctis. Due secoli”, in Enza Biagini, Paolo Orvieto, Sandro Piazzesi 2017, 9-11.
- Biscardi Luigi (1960), *De Sanctis*, Palermo, Palumbo.
- Catalano Franco (1953), “Nota”, in Francesco De Sanctis 1953, 505-554.
- Croce Benedetto (1896 [1894]), *La critica letteraria, questioni teoriche*, Roma, Loescher.
- (1908 [1902]), *Estetica come scienza dell’espressione e linguistica generale. Teoria e Storia*, Bari, Laterza.
- (1910), *Problemi di estetica e contributi alla storia dell’estetica italiana*, Bari, Laterza.
- (1913), *Breviario di Estetica*, Bari, Laterza.
- (1917), *Gli scritti di Francesco De Sanctis e la loro varia fortuna. Saggio bibliografico, pubblicato nel primo centenario della nascita del De Sanctis*, Bari, Laterza.
- Croce Benedetto, Torraca Francesco (1979), *Carteggio fra Benedetto Croce e Francesco Torraca*, con introduzione e note illustrative di Ettore Guerriero, Galatina, Congedo.
- D’Ancona Alessandro, Torraca Francesco (2003), *D’Ancona – Torraca*, a cura di M.T. Imbriani, Pisa, Scuola Normale Superiore.
- D’Antuono Nicola (1989), *Francesco Torraca*, Salerno, Edisud.
- D’Ovidio Francesco (1878), “Due critici calabresi”, in Id., *Saggi critici*, Napoli, Morano, 136-149.
- De Meis A.C. (1961 [1884]), “Commemorazione di F. De Sanctis”, in Francesco De Sanctis 1961, 502-505.
- De Sanctis Francesco (1869 [1866]), *Saggi critici*, Napoli, Morano.

- (1870-1871), *Storia della letteratura italiana*, Napoli, Morano.
- (1872), *La scienza e la vita. Discorso inaugurale letto nella Università di Napoli il 16 novembre 1872*, Napoli, Morano.
- (1876), *Un viaggio elettorale. Racconto*, Napoli, Morano.
- (1879 [1872]), *Nuovi saggi critici*, Napoli, Morano.
- (1953 [1897]), *La letteratura italiana nel secolo XIX. Scuola liberale – Scuola democratica. Lezioni raccolte da Francesco Torraca e pubblicate con prefazione e note da Benedetto Croce*, Bari, Laterza.
- (1961), *La giovinezza. Memorie postume seguite da testimonianze biografiche di amici e discepoli*, a cura di Gennaro Savarese, Torino, Einaudi.
- Giordano Carlo (1922), “Da Francesco De Sanctis a Francesco Torraca. Appendice”, in *Studi in onore di Francesco Torraca*, Napoli, Albrighi Segati & C., 177-194.
- Iermano Toni (2017), “L’operaio di Gerusalemme. Francesco De Sanctis e la formazione della Nuova Italia”, in Enza Biagini, Paolo Orvieto, Sandro Piazzesi 2017, 209-234.
- Marinari Attilio, Muscetta Carlo (1991), “De Sanctis Francesco”, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXIX, Roma, Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 284-297.
- Mazzacurati Giancarlo (1966), “La critica dantesca di Francesco Torraca e la ‘Seconda scuola’ del De Sanctis”, in Seminario di Studi Danteschi di Caserta (a cura di), *Dante e l’Italia meridionale*, Atti del Congresso Nazionale di Studi Danteschi (Caserta-Benevento-Cassino-Salerno-Napoli 10-16 ottobre 1965), sotto gli auspici della Società dantesca italiana e della Società nazionale Dante Alighieri, Firenze, Olschki, 1966, 83-103.
- (1969), “La critica del Torraca e la ‘seconda scuola’ del De Sanctis”, in Gianni Grana (collana diretta da), *Letteratura italiana. I critici: per la storia della filologia e della critica moderna in Italia*, vol. II, Milano, Marzorati, 1066-1077.
- Miele Lucia [(1990)], “Francesco Torraca”, in Lucia Miele, Mario Santoro, *Due maestri dell’Ateneo napoletano: Francesco Torraca e Giuseppe Toffanin*, Napoli, Federico & Ardia, 7-87.
- Orvieto Paolo (2003), “Francesco De Sanctis”, in Id. (a cura di), *Storia della Letteratura Italiana. La critica letteraria dal Due al Novecento*, vol. XI, Roma, Salerno editrice, 679-709.
- Torraca Francesco (1876), “Giambattista Calvello e il suo insegnamento”, in *Giornale napoletano di Filosofia e Lettere, Scienze Morali e Politiche* 4, 958-993.
- (1877), *Notizie sulla vita e gli scritti di Luigi Settembrini*, Napoli, Morano.
- (1879a), *Pietro Antonio Caracciolo e le farse Cavaiole*, Napoli, Perrotti.
- (1879b), *Sacre Rappresentazioni del Napoletano*, Napoli, F. Giannini.
- (1902a), “Francesco De Sanctis e la sua seconda scuola”, *La settimana. Rassegna di lettere arti e scienze*, I, 33, 1902, 401-416.
- (1902b), *Studi su la lirica italiana del Duecento*, Bologna, Zanichelli.
- (1910), “Francesco De Sanctis e la sua seconda scuola”, in Id., *Per Francesco De Sanctis*, Napoli, F. Perrella, 89-117.
- (1912a), *Per la biografia di Giovanni Boccaccio. Appunti*, Milano, Società editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati & C.
- (1912b), *Studi danteschi*, Napoli, F. Perrella.

- (1917a), “Discorso commemorativo letto dal Prof. Francesco Torraca”, in Regia Università di Napoli (a cura di), *Commemorazione di Francesco de Sanctis nel primo centenario della nascita*, Napoli, Tipografia F. Giannini, 11-38.
- (1917b), “Francesco De Sanctis”, *Rivista d'Italia* XX, 7, 1917, 3-23.
- (1923), *Studi di storia letteraria*, Firenze, Sansoni.
- (1928), *Scritti vari, raccolti a cura dei discepoli*, Milano-Genova-Roma-Napoli, Società editrice Dante Alighieri di Albrighi-Segati & C.-S.A.F. Perrella.
- (1961 [1910]), “Francesco De Sanctis e la sua seconda scuola” in Francesco De Sanctis 1961, 83-117.
- Treves Piero (1962), *L'idea di Roma e la cultura italiana del secolo XIX*, Milano-Napoli, Ricciardi.
- Vallone Aldo (1985 [1970]), “Per il curriculum vitae di Francesco Torraca”, in Id. *Profili e problemi del dantismo otto-novecentesco*, Napoli, Liguori, 141-144.



# Commemorazione di Francesco De Sanctis

## Nel primo centenario della nascita

A cura

Della R. Università di Napoli

Napoli

MDCCCCXVII

### *Discorso Commemorativo*

Letto

*Dal Prof. Francesco Torraca<sup>1</sup>*

Signore e Signori

È degno di un popolo cosciente della propria grandezza e sicuro della propria forza, mentre il suo prode esercito pugna eroicamente a riacquistargli a palmo a palmo i confini, che la natura e la storia gli hanno segnati, affissare

<sup>1</sup>Il testo del discorso commemorativo che qui viene riedito è conforme alla stampa pubblicata col titolo *Discorso commemorativo letto dal Prof. Francesco Torraca*, in *Commemorazione di Francesco de Sanctis nel primo centenario della nascita*, a cura della Regia Università di Napoli, Tipografia F. Giannini, Napoli 1917, 11-38, salvo alcuni minimi adeguamenti alle consuetudini odierne, quali l'uso dell'accento grave e acuto, la riduzione dell'uso delle lineette, a volte sostituite con i due punti, la correzione di evidenti refusi. In rarissimi casi in cui lo abbiamo ritenuto rilevante abbiamo inserito fra parentesi quadre le varianti fra il testo del 1928 (Torraca 1928, 379-409) e la stampa sopra indicata del 1917. Il testo del discorso "Francesco De Sanctis", *Rivista d'Italia*, fascicolo di luglio 1917, 3-23, salvo l'omissione delle formule allocutorie d'apertura e chiusura e il saluto del rettore, risulta conforme a quello pubblicato a cura della Regia Università.

lo sguardo alle glorie del passato, e da esse trarre il conforto e la fiducia del presente, gli auspici dell'avvenire. Purissima gloria Francesco De Sanctis, nel centenario della sua nascita l'Italia colta lo ha ricordato con orgoglio e con gratitudine. Ma, per il Mezzogiorno, per Napoli, per la nostra Università, per il nostro Circolo filologico, commemorare solennemente questa data è come celebrare un caro e santo rito domestico, nel quale più caldo si effonde l'affetto, più profonda si testimonia la riconoscenza.

Da quando un principe nostro intelligente e colto fondò questa Università, che volle «serbatoio di scienza e semenzaio di dottrina», da sette secoli, dunque, a Napoli – capitale effettiva o capitale morale – affluiscono i giovani dalle province meridionali. I più, quando hanno acquistato cognizioni ed abilità, tornano alle loro città, ai loro borghi e villaggi; tra quelli, che rimangono ed esplicano qui le loro energie fresche e fattive, infondendo alla vita cittadina vigore nuovo, e vorrei dire nuovo sangue, alcuni avanzano alle prime file. In questo eletto numero troviamo le grandi figure di P. Giannone, A. Genovesi, F. Galiani, M. Pagano, V. Cuoco, N. Nicolini, G. Poerio, P. Galluppi; di questa nobilissima schiera, che, fattasi di Napoli una seconda patria, la onorò con l'ingegno, le giovò con l'opera, fu Francesco De Sanctis.

Il piccolo paese, dal quale egli venne, è «tutto un belvedere», tra spalle selvose di alte vette da un lato, la valle d'un torrente impetuoso dall'altro, e, sopra di essa, «ignudi e ripidi monti, quasi un anfiteatro». In mezzo ai monti egli passò l'infanzia e la prima fanciullezza, e qualche cosa, io credo, gliene rimase nella fibra gagliarda, nell'alacrità dello spirito, nella costanza e perseveranza alle più gravi fatiche, nella tempra adamantina del carattere.

Nacque da famiglia borghese, che, nel paesello, non teneva, tra quelle de' *galantuomini*, l'ultimo posto. Il padre aveva fatto i suoi bravi studi, e s'era laureato in leggi; uno zio aveva studiato medicina; due altri insegnavano privatamente in Napoli. Tutto questo collocava alta la famiglia nell'opinione dei compaesani, la circondava di considerazione, e le ispirava il sentimento del decoro, del rispetto di sé stessa. – *Cosa dirà Morra? Che direbbe Morra?* – erano le interrogazioni, che stimolavano od ammonivano il fanciullo.

L'orto e la piazzetta innanzi alla casa paterna furono il teatro de' suoi trastulli con i cuginetti e con i contadinelli del vicinato. Nelle lunghe sere d'inverno, intorno al focolare della cucina, «che è il salotto di quei paesi», porgeva avido l'orecchio ai racconti della rivoluzione francese, di Robespierre, de' Giacobini, di Napoleone, e della recentissima rivoluzione napoletana, che aveva avuto ripercussione nel paesello. Due zii ed altri sei Morresi, «tutti parenti», erano partiti per l'esilio, ed egli li aveva veduti partire, a notte buia, tra grandi pianti. Furono queste le prime impressioni, che misero in moto la sua immaginazione, si fissarono nella sua memoria, «ispirarono la sua giovinezza».

Di quella vita semplice e sana troviamo le impronte nella semplicità dei suoi gusti, nel suo fare un po' asciutto e riservato, nelle maniere alla buona,



nella gelosa cura della dignità personale, nella pronta e calda affettuosità. La natura l'aveva fatto lungo, mingherlino, miope, quasi balbuziente. Si capisce che, al fare il chiasso co' compagni, egli sin da piccino, preferisse starsene in un cantuccio a leggere. Ma, in quel corpo gracile, la natura aveva posto singolari energie: sensibilità squisita, intelligenza agilissima, immaginazione vivacissima, memoria ferrea. Queste doti e attitudini così spiccate egli portava con sé, quando, a nove anni, fu condotto a Napoli dalla nonna.

Ebbe la fortuna di trovare, nella casa dello zio Carlo, una parte della sua famiglia, ciò che lo sottrasse alle distrazioni e alle tentazioni della città, gli serbò l'illibatezza del costume e il candore dell'anima. E in casa dello zio trovò la scuola, che, secondo la consuetudine del tempo, esercitò e fortificò soprattutto la sua memoria; trovò libri, che attrassero la sua curiosità e offrivano pascolo alla sua immaginazione. A dodici anni, sapeva a mente tutta la *Gerusalemme*. Divorò in segreto, con indicibile rapimento, storie, romanzi, tragedie, commedie. Dimenticava di mangiare, per leggere. Le letture gli empivano il cervello di fantasmi, e quei fantasmi egli «*vedeva* come persone vive, e *sentiva* le loro parole distintamente, e non sentiva e non vedeva niente intorno a sé». Qui sorprendiamo, oso dire, il segreto di quella, che sarà la parte più originale, più geniale della sua critica. Perché vedeva come persone vive le creature dell'arte, perché sentiva distintamente le loro parole, egli discoperse ai nostri occhi stupefatti l'intimo della loro vita immortale, l'essenza della loro bellezza eterna.

Nel racconto, che egli scrisse, della sua adolescenza, tre parole ricorrono più frequenti: *febbre*, *foga*, *furia*. La curiosità della fanciullezza si muta nell'adolescenza in *febbre* di leggere; la prontezza ad imparare cresce a *foga* ed a *furia*. Quando, compiuti i corsi, che duravano cinque anni, nella scuola dello zio, passò a studiare filosofia, con quella foga divorò i libri di testo, e, insoddisfatto, con quella febbre si seppellì nella biblioteca a leggere Condillac, La Mettrie, Tracy, Elvezio, Bonnet. Leggeva a perdifiato e alla rinfusa: fu giorno memorabile quello, in cui comprese che leggere in tal maniera non era utile, quantunque nella sua memoria tenacissima rimanesse tutto; e si mise pazientemente a compendiare, copiare, postillare. Alla febbre ed alla furia, cominciava così, ad associarsi la disciplina e la riflessione. A sedici anni aveva, parte copiato, parte riassunto Hobbes, Leibniz, Spinoza, Cartesio, e molti altri.

Entrato allora nello studio del marchese Puoti, si gettò perduto su gli scrittori del Trecento, e fu preso dalla frenesia degli studi grammaticali. Divenne ben presto il discepolo prediletto, il segretario, il collaboratore del maestro. Effetto immediato di tanta frenesia e di così amorevole consuetudine fu la conoscenza vasta e precisa, ch'egli acquistò, della lingua e della grammatica. Effetti più lenti, ma più proficui e più durevoli, l'abitudine a parlare ordinato e chiaro in pubblico, l'afforzarsi della disciplina mentale, l'affinarsi dell'acume e del gusto. Quel passare al crivello parole e frasi, quel ritenere

o rigettare, quei componimenti, quelle discussioni, quello sforzo di tradurre dal latino nella forma italiana meglio adatta, eran pure un'utile ginnastica della mente. Ed erano un primo, rudimentale avviamento alla critica, per chi vi avesse avuto le disposizioni, che, nel giovine De Sanctis, avendolo udito esaminare il lavoro d'un compagno, riconobbe, rallegrandosene con lui, Giacomo Leopardi. Come, d'altra parte, lo studio del buon marchese innalzasse l'animo dei giovani, quanta fosse l'efficacia morale e civile di esso, mostrò bene il discepolo riconoscente: «Questo santo nome, che i Napoletani ricorderanno sempre con riverenza, era la bandiera intorno a cui si raccoglieva la gioventù, e questo nome significava libertà, scienza, progresso, emancipazione, lotta contro il seminario – allora il passato si chiamava il seminario – aspirazioni ancora indistinte a nuove idee, a nuova civiltà».

Una volta, scrisse il De Sanctis che egli si trovò maestro quasi per caso; un'altra volta, che egli era maestro nato. Pare una contraddizione, e non è: il caso lo pose nelle condizioni, in cui si rivelarono le sue attitudini naturali, e si generò la sua vocazione. Era avviato agli studi legali, e già nell'immaginazione pregustava i trionfi del foro, quando bisognò, per economia, licenziare dalla scuola dello zio un maestro, e fu messo egli a insegnare storia sacra. Se ne ricordino i giovani, che mi ascoltano: la storia sacra fu il primo umile insegnamento di Francesco De Sanctis. Poi, lo zio fu colto da apoplezia, e dovette egli prendersi tutto il peso della scuola su le spalle, e ingegnarsi a guadagnare «i soliti trenta carlini» delle lezioni private. Il marchese gli procurò un posticino nel collegio militare, e gli affidò l'incarico di scozzonare i più inesperti de' giovani, che accorrevano al suo studio. Crescendo il numero di questi, lo stesso marchese gli trovò una sala al vico Nilo, «nella quale andava la moltitudine». Così cominciò la prima scuola del De Sanctis, nel 1839, quando egli aveva solo ventidue anni.

I primi passi non erano stati agevoli. Nessuno gli aveva insegnato pedagogia, né didattica; fu egli il maestro di sé stesso. Cominciò facendo quello, che aveva veduto fare, quello che tutti facevano: un insegnamento arido, meccanico, fastidioso; oppressione continua, implacabile, della memoria, tortura dell'intelligenza. Le distrazioni, la noia, la stanchezza degli scolaretti nella scuola dello zio, l'indisciplina e le birichinate degli alunni del collegio militare lo fecero riflettere. Capì che doveva cambiare strada, che era «una bestialità costringere i giovinetti a imparar la grammatica per regole, per eccezioni, e per casi singoli»; che doveva rendere interessanti le lezioni, destare la curiosità, «lusingare l'immaginazione, muovere il cuore». Spigolare parole e frasi, a che giovava? Ed egli passò «ai sensi delle parole, al nesso logico delle idee, alla espressione del sentimento»; insomma, dalle parole alle cose. Questa esperienza della scuola, e la vasta cultura, che possedeva prima d'entrar nello studio del Puoti, lo spinsero necessariamente fuori del *purismo*.

Con la memoria piena di poemi, di romanzi, di drammi, di storia, di

filosofia, che dovevano parergli, alla fine, quegli'interminabili esercizi intorno ai vocaboli e alle locuzioni dell'*aureo Trecento*? Già, anche quando, con tutta foga, si cacciava in mente cinquanta testi di lingua, le sue facoltà native si mettevano spontaneamente in moto, sì che, attraverso i vocaboli eletti e le locuzioni peregrine del Passavanti e del Cavalca, giungeva al suo cuore il grido doloroso della madre di Sant'Alessio, colpiva forte la sua immaginazione il racconto pauroso del carbonaio. Anche mentre era tutto profondato nelle grammatiche, si concedeva, di nascosto dal marchese, la lettura della *Merope*, dell'*Aristodemo*, del *Saul*. E che fu quando gli vennero alle mani i canti, allora pubblicati, del Leopardi! Li andava declamando anche per via, «li declamava in tutte le occasioni, e ci s'inteneriva». Come la poesia, così l'attirava la vita del tempo suo. Non poteva far a meno, scendendo dalla Nunziatella, d'andar a chiudersi nel *Caffè del Gigante*, per divorarvi, nel *Siècle* e nei *Débats*, le discussioni del parlamento francese; «e ci portava una emozione e una passione come fosse stato un francese e si fosse trovato lì».

In uno de' più profondi capitoli della *Storia della letteratura*, forse ripensando alla sua giovinezza, egli scrisse: «Niente è più drammatico che la vita interiore di un grande spirito nella sua lotta con l'educazione, co' maestri, con gli studii, col tempo, co' pregiudizii, nelle sue imitazioni, fluttuazioni e resistenze. La sua grandezza è appunto in questo, di vincere in quella lotta, cioè che, di mezzo a quelle fluttuazioni, si stacchino con maggior forza ed evidenza le sue tendenze predilette, che gli danno un carattere ed una fisionomia». Egli lottò, e vinse. Fin dal primo anno della scuola, quantunque il marchese gli avesse imposto di non varcare i confini della grammatica empirica, assurde ad una grammatica filosofica e ad una teoria della grammatica. Preso l'abbrivio, i corsi, che seguirono, su la lingua e su lo stile, furono *opposizione alla corrente*: «non s'imparavano che forme», egli «tirò gli spiriti a guardare sotto di esse le cose».

Il corso di retorica fu, per conseguenza, un assalto in regola contro la retorica, «vizio ereditato della nostra decadenza, tarlo dell'intelligenza italiana». Così l'ardita novità dell'insegnamento letterario riusciva ad un alto ammaestramento civile; perché insegnare ad odiar la retorica significa ammaestrare a sfuggire l'affettazione, l'artificio, o, come soleva dire il De Sanctis, il *belletto*, cioè la menzogna. E poi, le lezioni intorno ai generi letterari si alzarono ed allargarono a storia delle letterature classiche e delle moderne. Bisogna vedere ne' frammenti di quelle lezioni, amorosamente raccolti da Benedetto Croce, bisogna vedere, per esempio, passati a rassegna, ossia analizzati e giudicati i poemi narrativi dall'*Iliade* alla *Messiade*, o i romanzi, dall'*Odissea* ai *Promessi Sposi*, o le storie, da quella di Erodoto alle moderne. Bisogna vedere, tra le analisi diligenti e vivaci, tra i giudizi desunti dalle analisi, discusso Vico, citati Voltaire e Kant, confutato Schlegel, non in tutto approvato Hegel. Non fu il minore dei suoi meriti quello di aver portato nella scuola i risultati della più

alta cultura straniera. Era parso un grande progresso, in Napoli, la sostituzione della retorica del Blair a quella del Falconieri; egli svolse una storia della critica, espose e commentò l'estetica di Giorgio [Georg] Hegel.

Prender le mosse dalla grammatica e, nel giro di pochi anni, culminare all'estetica, quale superba ascensione! Perché non s'arrestò, come tanti altri, come voleva il Puoti, alla grammatica e ai testi di lingua? Perché non ripetette, d'anno in anno, la stessa canzone? Quale demone l'agitava? Quale interesse lo pungeva? Era lo svolgimento naturale, necessariamente sempre più rapido, della sua potente intelligenza; era la febbre dell'apprendere, divenuta proposito cosciente instancabile; ed era non solo scrupoloso, ma zelante, amoroso adempimento del dovere. Non si stancava di leggere e meditare, non tanto per sé, quanto per la gioventù, che intorno a lui si addensava. Non parlava di un'opera, che non avesse studiata direttamente, «e il suo costume era, letto il libro, metterlo da parte, e pensarci su passeggiando e almanaccando. Non faceva che pensare alla lezione; ogni lezione spremeva il miglior sugo del suo cervello».

Svolgimento, comunque rapido, non è sinonimo di rivoluzione; perciò non deve far meraviglia se, in quelle veramente magistrali lezioni, accada d'incontrare qualche cosa di accettato e non discusso, come la stessa ripartizione dei generi letterari; come l'epiteto di *sublimissima*, concesso alla canzone di Guidi su la *Fortuna*; come l'ammirazione per l'eloquenza del Giordani, per lo stile del Botta, per la poesia dei *Martiri* dello Chateaubriand; come il giudizio su Leopardi «sommo poeta, profondo filosofo, prodigioso filologo». Egli era nel periodo delle *fluttuazioni*. A mano a mano, d'anno in anno, gettava lungi da sé queste scorie. Ma già, sin da quel tempo, troviamo più che in germe impressioni, osservazioni, criteri, giudizi, a cui dette forma definitiva e imperitura nelle opere, che compose molti anni dopo, e nelle lezioni della seconda scuola. Sin da quel tempo comprese, per esempio, e rivelò la grandezza del Manzoni e del Leopardi, della quale generalmente mancava ancora la coscienza. Teneva tuttora distinto il concetto della forma, ed a questa continuava ad attribuire il significato volgare, e di quello s'indugiava a determinare il valore astratto e la storia; ma, sin da quel tempo, la sua natura lo traeva a rivolgere tutta l'attenzione e tutta l'ammirazione al corpo e alla vita, che il concetto assume nell'opera del poeta. La sincerità e vivezza delle impressioni, l'intuizione limpidissima e celerissima, la memoria ferrea, il sentimento animatore traboccavano dalle sue labbra, quando leggeva e commentava episodi, scene, singole liriche, o singole prose, *vivendo dentro nella letteratura*. Così i concetti, che aveva scoperti nel *Cinque maggio* – ben *cinque* concetti, e in *scala progressiva* – eran respinti nell'ombra dell'indagine calorosa dei sentimenti e delle immagini, di cui l'ode è materata, e delle emozioni, che essa suscita nei lettori.

L'occupazione più feconda di risultati utili per i discepoli era l'esame, fatto in comune, dei loro lavori. Ognuno sceglieva l'argomento, che più gli piaceva:

la discussione era «una collaborazione, nella quale giovani e maestro entravano in comunicazione di spirito, ed in quell'attrito mandavano scintille». Era il metodo del Puoti: ma, se così posso dire, capovolto e trasformato, perché non si badava più soltanto alla forma, né prima alla forma; si esaminava innanzi a tutto l'argomento in sé, e poi, via via, si passava al disegno, all'orditura, al congegno delle parti; infine, si giudicava lo stile e la lingua.

Anche negli ultimi suoi anni, quando il ricordo della prima scuola gli tornava alla memoria, il De Sanctis provava commozione profonda: «Ci eravamo educati insieme. Io avevo per quei giovani un culto, sentivo con desiderio le loro osservazioni e i loro pareri, studiavo le loro impressioni. Godevo tanto a vedermeli intorno con quei gesti vivaci, con quelle facce soddisfatte! Essi guardavano in me il loro amico e il loro coetaneo, e mi amavano perché sentivano di essere amati. Io avevo il loro entusiasmo giovanile, i loro ideali, e se in loro c'era una parte del mio cervello, da loro veniva a me una fresc' aura di vita e d'ispirazione. Senza di loro, mi sentivo nel buio, essi erano lo sprone che mi teneva vivo l'intelletto e lo riempiva di luce». Questa sua paginetta vale più che un trattato di pedagogia. Da essa intendiamo perché l'opera sua fosse, non solo letterariamente, ma anche moralmente efficacissima. E intendiamo perché i discepoli lo adorassero. Accanto alle sue reminiscenze, è bello porre le effusioni di uno di essi, di quello, che primeggiava; di quello, al quale egli aveva predetto splendido avvenire, e che il piombo degli Svizzeri spense il 15 maggio 1848: «De Sanctis ha il gran torto di farsi amare tanto, da far parere esagerata ogni lode ... De Sanctis per molti non è ancor nulla, per alcuni vecchi è una speranza, per me e per pochi miei amici è una gloria, e potrebbe essere una immortalità».

Quando egli disse di non aver mai parlato di libertà e d'Italia ai discepoli, intendeva, certo, di non aver fatto propaganda diretta, mutando la cattedra in tribuna politica. Non era possibile farla, sotto la sospettosa tirannide borbonica. Pure, sin dal '43, rilevava il sentimento nazionale, l'*elemento italiano*, nelle tragedie dell'Alfieri, nei *Sepolcri* del Foscolo, nei cori di Manzoni, nella canzone all'Italia del Leopardi, né versi di un *solenne poeta*, Giovanni Berchet. Ma, innalzando i giovani alle più alte sfere della scienza e dell'arte, abituandoli all'amore de' più nobili ideali, esortandoli al rispetto della propria dignità, presentando loro, in sé stesso, un modello d'attività infaticabile e di probità severissima, li educava alla vita; onde, con giusto orgoglio, poté attestare: «Quando venne il giorno della prova, e la patria ci chiamò ... maestro e discepoli entrammo nella vita politica, che conduceva all'esilio, alla prigione, al patibolo, e i miei discepoli affermarono questa grande verità che la scuola è la vita, chi con la morte, chi con la prigione, chi col confino, chi con l'esilio, ed io, io seguii le sorti dei miei discepoli, gioioso di patire con loro».

Arrestato il 15 maggio, corse pericolo della vita. Licenziato dal collegio militare, sorvegliato dalla polizia, che gli proibì di più insegnare, riparò in

Calabria, maestro di lettere e di filosofia ad un giovinetto, figliuolo de' suoi ospiti; maestro volontariamente di leggere e scrivere a una fanciulletta. In quella solitudine intellettuale e morale, lo tormentava l'angosciosa brama di tornare ai cari studi, di ritrovarsi tra i suoi giovani, «parte immancabile della sua anima». Passò giorni di tristezza indicibile. «Napoli non gli era parsa mai così bella», come allora «che ne era lontano; e, fuor di sé, vagheggiava talora nella fantasia le amenissime colline e il vasto e vario orizzonte, e il mare ... e gli pareva di aver perduta la sua patria diletta». Ma volle e seppe ritrovar l'energia della resistenza. Scriveva allora a' discepoli: «Ecco Francesco De Sanctis ridotto ad insegnar leggere e scrivere a una ragazza ... Mi sento lo stesso, miei cari, checché io faccia. Che gli uomini volgari ripongano l'onore in far questo o quello: io nobilito ciò che faccio, e sento che anche in fare il legnaiuolo terrei alta e serena la fronte». La stessa serenità, la stessa nobile alterezza, la stessa incrollabile fermezza spira da una lettera, che mandò al padre dalla Calabria, quando si fu risoluto ad uscire dal Regno: «Dovunque vado, non mi mancherà mai l'amore de' buoni ed il frutto di onorate fatiche. Egli è per questo che la sventura non è giunta a domarmi: porto alta la fronte, ed allegro il volto; e chi mi vede, mi tiene l'uomo più fortunato del mondo ... Alla fortuna appartiene tutto, fuorché l'anima; e l'anima io l'ho grande ed invitta».

Non poté partire. Arrestato, fu condotto a Napoli, e gettato a languire in una segreta, angusta, sudicia e buia, del Castello dell'Ovo.

Altri si sarebbe accasciato, non egli. Presto si riscosse dall'abbattimento, e, nella meditazione e nello studio, trovò conforto.

La mole del lavoro, che compì, con pazienza e diligenza da certosino, mentre, «seppellito vivo e sequestrato da ogni umano consorzio, stavasi abbandonato di ogni speranza di salute», stupisce. Gli furono offerti de' romanzi; egli domandò una grammatica tedesca, e così presto e bene imparò quella lingua, da tradurre la voluminosa opera di Rosenkranz, la grande *Logica* dello Hegel, che riassunse anche in quadri sinottici, e, in versi, liriche dello Schiller e del Goethe, e la seconda parte del *Faust*. Compose un dramma, *Torquato Tasso*. Ricordando le sventure del poeta, dimenticava le sue. Espresse la sua fede nel migliore avvenire dell'umanità in un arditissimo carme. Questa fede gl'innalzava l'anima e la ringagliardiva. «Lecito è ai tiranni d'incatenarmi – scrisse in fronte al carme – a me sia lecito d'insuperbirne».

Dopo trentadue mesi, senza processo, lo lasciarono uscire, ma per farlo salire sopra un piroscalo, che doveva portarlo in America. Restò a Malta, e, da Malta, raggiunse l'asilo degli esuli, Torino. Colà gli fu offerto il sussidio, che si largiva a' rifugiati; lo ricusò, e cercò lavoro. Cominciò modestissimamente, dando lezioni in un istituto di giovinette e ad alcuni nobili giovani piemontesi. L'affetto di quelle intelligenti e buone giovinette e di quei giovani, piuttosto amici che discepoli; la compagnia assidua di due antichi alunni napoletani – Malvasi e De Meis – a lui devotissimi, carissimi a lui e le relazioni amichevoli e

familiari con altri esuli meridionali – D’Ayala, Carrano, B. Spaventa, Mancini, Mauro, Pisanelli, Ciccone, Mignogna – la vita libera in paese libero, dove giungevano le risonanze del movimento intellettuale e politico delle nazioni più progredite, lo consolarono, lo rinfrancarono. Ripresa lena, «cerco teatro più vasto», e fece le conferenze su Dante, ammiratissime. Ai gentili Torinesi attribuiva il merito di averlo, con i loro applausi, rivelato a sé stesso. Seguirono alle conferenze, nei giornali quotidiani e nelle riviste torinesi, gli scritti letterari, che poi formarono, raccolti, la più gran parte del volume dei *Saggi critici*. In quel secondo attivissimo e fecondissimo periodo della sua vita, spiegò – com’egli direbbe – «quell’allegrezza geniale nella produzione che attesta soprabbondanza di vita, lieta di riversarsi al di fuori con la facilità di chi si trastulla». E, da Torino, fu mandata a Milano, a Firenze, a Zurigo, la lieta novella dell’apparizione di una critica originalissima, nuovissima, di cui non si era mai avuta l’eguale, né in Italia, né fuori.

Le conferenze, e i due saggi, ne quali riassunse una parte di esse, aprirono, dopo cinque e più secoli, un’era nuova negli studi danteschi. Dalle aride chiose alla lettera del poema, dalle faticose interpretazioni dell’allegoria, dalle monche e mal sicure spiegazioni delle allusioni storiche e politiche, dall’indagine, spesso arbitraria, delle intenzioni e dei fini del poeta, il De Sanctis, primo e stupendamente, guidò uditori e lettori alla conoscenza intima dell’anima appassionata di lui, all’intelligenza piena della formazione dell’immenso edificio da lui costruito, al sentimento ed al godimento della sua divina arte ne’ personaggi, che, nell’immenso edificio, vivono vita perenne. Tutti ammiravano Dante, un Dante di convenzione e di seconda mano; ma nessuno, prima del De Sanctis, aveva inteso e palesato quale fosse, in che stesse la sua vera grandezza.

La bella impresa, e santa, eloquentemente iniziata con le conferenze, di spazzar via i pregiudizi e i preconcetti, che ingombravano il terreno della letteratura, proseguì animosamente nei giornali e nelle riviste. Con uno stile nervoso, rapido, colorito, incisivo, mostrò, sotto gli orpelli del tanto celebrato *Sermone* di Vincenzo Monti, la fredda dimostrazione di una tesi falsa; dietro le tumide fantasie della *Beatrice Cenci*, il difetto d’ingegno artistico e di senso del reale; nel *Satana e le Grazie*, la mancanza di fantasia; nell’*Ebreo di Verona*, la perfidia del fine, tradita dalla miseria dei mezzi; pessimo il romanzo, cattiva l’azione. Ai sofismi e ai vilipendi dello Janin e del Veuillot, oppose la glorificazione di Vittorio Alfieri. Trasse alla luce le recondite bellezze della *Mirra*, della *Fedra*, di Triboulet. Di contro all’interpretazione errata del Gervinus, ristabilì il vero carattere dell’opera dell’Alfieri e del Foscolo; alle generalità ed ai vecchiumi, tra cui era rimasto impigliato il buon vecchio Lamennais, sostituì il programma d’una nuova vita di Dante e della nuova esegesi del divino poema. Tutto questo, ed altro ancora, in meno di dieci mesi, tra le fatiche delle lezioni e le angustie della vita poverissima, con grande varietà d’intonazione, ora placida, ora concitata, quando amabilmente scherzosa, quando ironica, e, talora, fieramente



sarcastica. Chi volesse in pochi istanti farsi un concetto del mirabile progresso, che la mente del De Sanctis aveva compiuto, dovrebbe paragonare una pagina di questi scritti, con qualcuno de' discorsi lambiccati e leccati, riveduti e corretti dal marchese Puoti, che egli soleva recitare ne' primi anni della sua scuola.

Per uscire dalle generalità, per non omettere una notizia, comunque sommaria, della nuova critica inaugurata a Torino dal De Sanctis, citerò uno dei suoi saggi meno divulgativi, e che pure è uno dei più istruttivi: quello su la *Fedra* del Racine. Chi la condannava come immorale; chi la considerava un plagio, essendosi il poeta valso di Seneca e di Euripide; chi vi trovava incidenti e circostanze improbabili; chi non vi scopriva uno scopo ulteriore, né il fatalismo greco, né la provvidenza cristiana. Tutti questi, uscì a dire il De Sanctis, sono luoghi comuni, che riguardano la materia, il contenuto, ma non toccano l'essenza dell'arte. Che il contenuto, astrattamente considerato, sia pagano o cristiano, inventato o imitato, immaginato o storico, probabile o improbabile, che abbia o no scopo morale; importa poco. Ciò che importa all'arte è vedere se il poeta abbia saputo spirarvi dentro la vita; e *Fedra* è «un'anima appassionata, che il poeta ha saputo rappresentare in tutta la ricchezza nella lotta, che in essa combattono la passione e il senso morale». *Fedra* è una persona viva; *Fedra*, artisticamente parlando, è un capolavoro.

Il contenuto astratto, dunque, non ha importanza per sé; ciò, che importa, è la vita, che esso acquista – quando l'acquista – nella fantasia del poeta. Innanzi alla fantasia, che è la facoltà creatrice, non stanno concetti od idee, appaiono dei fantasmi: il poeta, obliandosi in quelli, comunica ad essi la vita. Il critico, dal canto suo, obliandosi nell'opera del poeta, la rifà, la ricrea.

Questa è – in succinto – la base della dottrina sparsamente enunciata; questo è il fulcro del metodo magnificamente applicato nelle conferenze e nei saggi di Torino. L'antecedente prossimo era l'estetica di Hegel; ma, mentre il filosofo tedesco considerava la poesia come «velo trasparente dell'idea, sicché l'importante era sempre la cosa manifesta», il De Sanctis, dando un gran passo innanzi, proclamò che l'importante è essa manifestazione. «L'ultimo risultamento di un lavoro poetico non è l'idea, ma l'individuo, quell'individuo, quella figura, Francesca o Giulietta». Chi ben guardi, la dottrina fu effetto, non causa; la pratica precedette la teoria. Quante volte, nella scuola di Napoli, dopo essersi intrattenuto intorno ai concetti, egli s'era approfondato, s'era obliato nella contemplazione delle creature della poesia! Ed io risalirei anche più indietro. Quando leggo in qualche sua pagina di quel tempo che il poeta «getta sulla carta la sua *visione*», che il poeta *sente e vede*, che l'arte è *visione*, e che il critico in quella *visione* s'immerge; io non posso non rammentare quello che avveniva a lui fanciullo, quando s'abbandonava al fascino delle sue letture, dalle quali salivano al suo cervello fantasmi che *vedeva e sentiva* parlare come persone vive. E comprendo meglio questa sua sentenza: «Si dice che il poeta nasce: anche il critico nasce; anche nel critico ci è una parte geniale, che gli



dee dar la natura».

Tra le tante pagine di critica letteraria, così vigorose e convincenti che, dopo sessant'anni, serbano intatta la freschezza e l'efficacia nativa, spiccano, splendidi d'indignazione, preziosi documenti di senno politico maturo e di patriottismo sincero e fervido, gli articoli, con cui flagellò a sangue alcuni esuli meridionali, illusi dalla vana speranza di sostituire sul trono di Napoli un principe francese, un Murat, a Ferdinando II. «Non francesi – egli protestava – non inglesi, non forestieri! Unione al Piemonte! E viva l'Italia! Questa è la via dell'onore e dalla salute».

Nell'ospitale Torino, il creatore della nuova critica non ebbe nessuna cattedra ufficiale, allora, e nemmeno, poco più tardi, quella lasciata vuota dal frigido purista P. A. Paravia. Le necessità della vita lo indussero ad accettare l'insegnamento della letteratura italiana nel Politecnico di Zurigo. Il distacco da Torino, dall'Italia, dai due fedeli amici, e dalle care allieve, fu uno strazio. Lungo tempo dovè passare prima che se ne desse pace. Aspettava ansiosamente le lettere delle allieve e degli amici, piangeva di tenerezza leggendole, versava nelle risposte tesori di affetti delicatissimi. Vi si leggono dolorosi sfoghi come questi: «Oh accanto a me ci fosse una persona, una sola persona, che mi volgesse uno sguardo benevolo, che mi facesse un viso carezzevole, che mi dicesse: io t'amo!». Soli suoi compagni i canarini, che aveva portati con sé dall'Italia. Sospirava l'Italia e Torino, contava i giorni, che lo separavano dalle vacanze, le quali gli avrebbero permesso di ripassare le Alpi. Anche dopo alcuni anni, quando si fu assuefatto al suo stato, ci è descritto solitario, pensoso, col cuore colmo di dolori e di speranze. Né, da principio, gli offriva consolazioni la scuola. Pochi gli studenti, e silenziosi, e freddi, non pensavano che agli esami. «Addio lezioni di Napoli e di Torino», addio commozione e entusiasmo dell'uditorio, addio applausi! I colleghi disprezzavano profondamente gl'Italiani, tenendoli in conto di spacciatori di frasi. Aggiungete le preoccupazioni politiche, il cruccio per la fine tragica della spedizione di Sapri, la diffidenza profonda, che gl'ispirava Napoleone III, il disinganno crudele della pace di Villafranca, di cui gli giunse la notizia mentre, parlando in pubblico, egli diceva: «Perdoniamo il due dicembre a chi ha fatto l'Italia!».

La salda sua tempra poté qualche volta piegarsi, ma non spezzarsi; dai momentanei languori, come lama di fino acciaio, si risollevara più agile e più forte. Volle vincere la freddezza e l'apatia dei discepoli, e la vinse, scotendoli, elettrizzandoli con la sua calda eloquenza. Volle restaurare e rialzare l'immagine del Petrarca, alterata e abbattuta dagli stranieri, specialmente dai tedeschi, e lo fece in una serie di conferenze pubbliche, raccolte poi nel celebre *Saggio*. Libro capitale, questo, definitivo, al quale niente ha tolto, e ben poco aggiunto la moltitudine dei volumi venuti dopo; perché esso, primo e solo, insegnò a distinguere la vera dalla falsa gloria del poeta, a sceverare, dai difetti delle

parti caduche, le vere bellezze del *Canzoniere*.

Pure, tra le fatiche non molto fruttuose della scuola, e i rimpianti, e le alternative di speranze e di disinganni, non furono, per lui, senza buoni effetti, quei cinque anni del soggiorno a Zurigo. Gli stupendi spettacolo di quei monti altissimi coperti di ghiacci, di quelle vallate amene, di quei grandi e limpidi laghi, di quelle campagne verdissime, di quella pace idillica, gli risvegliarono e resero più gagliardo l'amore della natura. Conoscendo e frequentando gentili signore, conversando e discutendo con persone colte d'ogni parte d'Europa, che insegnavano a Zurigo, o vi si rifugiavano, divenne più esperto della realtà della vita, meno chiuso in sé, più socievole, più affabile. Anche il clima rigido, al quale si assuefece, gli giovò, aumentandogli robustezza. Ricordo che, in qualche fredda giornata d'inverno, a noi suoi discepoli rincreseva di vederlo piuttosto leggermente vestito; ma egli sorridendo: «Oh! Io sono stato in Svizzera!». Non senza ragione m'indugio a particolari, che possono parere di nessuna importanza. Se egli, per meglio comprendere il Leopardi, notò accuratamente la dolorosa successione dei malori dell'infelice poeta, par lecito a me seguire il suo esempio, e rilevare che, con la maggiore robustezza, andò scemando la sua inclinazione alla malinconia ed al vuoto fantasticare crescendo l'attitudine alla vita attiva. È suo questo solenne insegnamento: «Quando il corpo è forte nasce nell'uomo non solo il coraggio fisico, che è la cosa più comune, ma ciò che è più raro, anche il coraggio morale, e la tempra e il carattere, e la sincerità della condotta, e l'abborrimento delle vie oblique, di quelle furberie machiavelliche, che hanno macchiato la storia italiana nella decadenza». E fu egli, ministro dell'istruzione, che propose e fece approvare la legge, che rese obbligatorio in tutte le scuole l'insegnamento della ginnastica.

A Zurigo, dalle conferenze tenute a Torino, cavò i saggi sull'argomento della *Divina Commedia* e sul carattere di Dante, i quali – disse bene il De Meis – «resteranno immortali come la *Divina Commedia*». Da un libro del Lamartine, prese l'occasione di svolgere le proprie idee intorno alla critica. Additò nelle *Contemplazioni* le due maniere di V. Hugo: in una i concetti, restano astratti sotto il lusso delle metafore e delle antitesi; nell'altra, la natura e la vita colte in atto e rappresentate, «la verità fatta persona». E meditò il bellissimo dialogo, nel quale, all'esposizione scrupolosamente esatta del sistema Schopenhauer, innestò la confutazione, con così garbata e signorile ironia, che il filosofo non se ne accorse.

Il '60, che cambio tante cose, mutò il De Sanctis in uomo d'azione, o, per dir meglio, aprì nuovo arringo alla sua instancabile attività, diresse ad altri scopi quelle sue singolari energie. Mandato da Garibaldi a governare la provincia di Avellino, vi trovò «una Babilonia», e si mise con tutte le forze a riordinarla. «Se mi vedeste – scrisse a una signora a Zurigo – non mi riconoscereste. La mia malinconia e apatia, i miei rêves, le mie titubanze, tutto è sparito; io lavoro dalla mattina fino alla sera senza neppur tempo di uscire a passeggiare un'ora; lavoro

con la consolazione di far molti felici, adorato soprattutto dalla bassa gente. Sono in un paese profondamente concitato e violento, in preda a moti sanguinari di contadini ignoranti, dove si viene facilmente alle fucilate. Eppure son contento, specialmente perché veggo già ristabilirsi l'ordine negli animi; veggo la Guardia nazionale, unica forza rimastami, bene organizzarsi; veggo le finanze riordinarsi, e costituirsi una pubblica beneficenza a sollievo delle classi povere. Mi trovo slanciato in un altro mondo, e ci godo, e ci rivivo: l'anima mia, che stagnava, si sente ringiovanire, e insieme con l'anima il volto». Faceva tutto da sé, vedeva tutto; preparò «lavori importanti sulla beneficenza, sul personale, sulla pubblica istruzione, sulle finanze, su' preti». Era la *forza allegra* a lui congenita, «lieta di riversarsi al di fuori». Dopo il plebiscito, chiamato a Napoli per dirigervi la pubblica istruzione, tra le molte buone cose, che fece in pochissimi giorni, riordinò dalle fondamenta l'Università, «che era un orrore». Deputato al primo Parlamento del Regno d'Italia, ministro della Istruzione col Conte di Cavour, eccolo divenuto uomo politico, e de' maggiori. Due anni dopo, quando la reazione si fece più minacciosa, e ci fu chi osò proporre la separazione di Napoli dal Regno d'Italia, e in piazza si tumultuava, e le province erano infestate dal brigantaggio, eccolo farsi direttore di giornale, innalzando la sua bandiera col motto: *Né malve, né rompicolli*. Dimostra nella Camera la necessità che l'immensa e discorde maggioranza di destra si scinda in due partiti di governo; predica nel giornale l'opportunità di mandare alla Camera uomini nuovi, che costituiscano l'opposizione costituzionale; e le elezioni gli danno ragione.

Doleva forte agli antichi discepoli, agli amici, che, per la politica, alla quale non lo credevano adatto, avesse abbandonato le lettere e la critica, in cui era sommo. Non capivano che era dovere d'ogni buon cittadino, in quegli anni tempestosi, adoperare tutte le forze per il bene della patria; dimenticavano quanto profondo e delicato fosse in lui il sentimento del dovere. Altri, più maligni, ed ingrati, attribuivano ad ambizione, alla voglia di tornar ministro, il suo allontanamento dagli studi. Non sapevano quanto di nobile è nella vera ambizione, che egli definiva «la coscienza della propria forza, il sentirsi capace di attuare grandi cose». Ignoravano, o fingevano di ignorare, che due volte gli fu offerto il portafogli dell'istruzione, ed egli non lo volle accettare.

Dopo l'intermezzo politico, ripigliò gli studi, e vi attese ininterrottamente dieci anni. Parve che quella sosta gli avesse infuso nuovo vigore. Sono di quegli anni il volume sul Petrarca, una ventina di saggi critici, una decina di conferenze, che sono altrettanti saggi critici, quattro corsi di lezioni universitarie su quattro programmi diversi, il poderoso discorso inaugurale *La scienza e la vita*, il racconto del *Viaggio elettorale*, in forma schietta, fresca, agile, documento storico pieno di gravi insegnamenti; e, tra tutta questa ricca e varia produzione, torreggianti, monumentali, i due volumi della *Storia della letteratura italiana*.

La conoscenza delle opere del De Sanctis è così imperfetta, o così superficiale, anche presso uomini d'alto ingegno e di larga cultura, che uno di essi,

tempo fa, poté giudicare i primi *Saggi critici* «forse il meglio che egli abbia scritto»; e un altro, recentissimamente, esprimer l'avviso che le lezioni fatte nella prima scuola, avanti al '48, «forse contengono ciò che di sostanzialmente più giusto e più vero egli ha scritto del Leopardi». Per costoro, insomma, la mente del De Sanctis non giunse mai a perfetto svolgimento; il fiore del suo genio non maturò a frutto. Ora, che i primi *Saggi critici* abbiano maggiore spigliatezza e vivezza, nessuno può negare; sono pervasi d'impeto e d'ardimento giovanile, riscaldati dall'ardore polemico. Ma, nei secondi, ammiriamo giunti alla compiuta e succosa maturità i germi sparsi a piene mani nei primi. La teoria vi comparisce intera, organica e precisa; il metodo, condotto alla maggior perfezione. Paragonate il saggio su Pier della Vigna, con quelli su Francesca, Farinata, Ugolino. Il metodo è lo stesso: allo stesso modo, il personaggio si stacca dalle pagine del poema, e rivive della seconda vita, che il critico gl'infonde; ma quanto maggiore ampiezza di proporzioni! Quanto più penetrante acume e più delicata finezza di osservazioni! Con quanta cresciuta abilità il critico trasfonde nel lettore la propria commozione! Paragonate il saggio su la canzone del Leopardi alla sua donna, che egli stesso giudicò una costruzione *a priori*, col saggio su la canzone *All'Italia*, nel quale lo studio della vita del poeta sino al tempo in cui la scrisse, precede l'esame e determina il giudizio.

Nei nuovi saggi, la polemica – quando c'è – si solleva ad alto e sereno dibattito d'idee. Rimessosi a studiare scrittori ed opere ancora caldo delle impressioni della vita contemporanea, il De Sanctis aggiunge ora una nuova corda a quelle che faceva con tanta maestria risuonare; e garrisce, consiglia, dà suggerimenti, esorta, rimprovera. Non è più tempo da sogni e da languori; basti il fantasticare; vivere bisogna, operare bisogna! Ovvero: «Per Dio! in altri paesi, a diciotto anni, si è già un uomo, e si ha vergogna di esser chiamato un giovane, e si guarda già dritto innanzi a sé, e si prende la via, e non si torce l'occhio a dritta ed a manca. Vogliamo, noi, dunque, ancora fanciulleggiare, uomini con tanto di barba?». Od anche: «L'uomo del Guicciardini – fiacco, doppio, falso – *vivit, imo in Senatum venit* e lo incontri ad ogni passo. E questo uomo fatale c'impedisce la via, se non abbiamo la forza di ucciderlo nella nostra coscienza».

La *Storia della letteratura* condensa e compone in saldo organismo i risultati di trent'anni di studi e di meditazioni. Strana storia, chi la guardi attraverso i criteri volgari! Una storia, in cui non s'incontra quasi mai una data. Quando morì Dante? Quando nacque il Petrarca? Bisogna aspettare la nascita di Boccaccio, e poi, saputo l'anno di essa, fare il conto: nove anni dopo la nascita del Petrarca, e otto prima della morte di Dante. Una storia della letteratura, in cui di nessun poeta o prosatore, anche sommo, non si racconta la vita! Vi si parla di Papato e d'Impero, di Guelfi e di Ghibellini, di questo o quel grande avvenimento storico, come di cose, che tutti dovessero sapere a menadito, costringendo il lettore a consultare altri autori, a compulsare

compendi e manuali.

Così è. Questo libro presuppone che chi lo legge abbia già sufficiente conoscenza, non solo della storia italiana, ma anche della vita e delle opere degli scrittori. Come si vede dalle prime pagine, l'autore ebbe dapprima l'intenzione di scrivere un testo per i licei; ma subito il disegno gli si allargò ed egli sviscerò la materia in modo che il libro, a bene intenderlo, esige un serio fondo di cognizioni storiche e letterarie, intelligenza sviluppata, gusto esercitato.

Della storia e delle vite prende solo «i risultati», quel tanto, che giova a far intendere, nel molteplici atteggiarsi, nel pulsare, ora gagliardo, ora fiacco della vita nazionale, il vario cammino dei sentimenti e delle idee, il sorgere, e svilupparsi e disciogliersi delle forme letterarie; ma principalmente studia a mostrare come i sentimenti e le idee, la *materia*, il *contenuto* si organarono nelle menti, e si concretarono nelle opere degli scrittori più grandi. Naturalmente, la parte delle notizie storiche e biografiche, rappresenta lo stato delle cognizioni al tempo, in cui fu scritto il libro. Dopo, si sono intraprese e condotte a buon punto tante nuove indagini, che hanno rettificato certi particolari, colmato qualche lacuna. Egli stesso del resto, poco prima di iniziare il grave lavoro, aveva chiaramente mostrato le ragioni, per le quali una compiuta storia della nostra letteratura non era fattibile; egli stesso aveva raccomandato alla nuova generazione «le monografie e gli studi speciali su le epoche e sugli scrittori». Ma l'esperienza di cinquant'anni prova che ben si possono allargare e rinforzare le basi dell'edificio poderoso e maestoso innalzato da lui; non molto modificare, e tanto meno mutare le parti superiori, quelle nelle quali si determinano il carattere e le attitudini degli scrittori, si misura il valore e si lumeggia l'arte delle opere.

La forma sintetica, densa di pensiero ad ogni periodo, scolpita, rilevata e calda ad ogni frase, attesta il lavoro possente e geniale, che l'ha prodotta. Due soli anni bastarono alla composizione e alla stampa del capolavoro. La materia, mirabilmente condensata nelle ultime pagine – fine del secolo XVIII e prima metà del XIX – fu poi ripresa e svolta da lui nelle monografie, piuttosto che saggi sul Parini e sul Foscolo, e nelle lezioni, che noi avemmo la grande ventura di ascoltare nella nostra Università: Manzoni, la scuola liberale, la scuola democratica, Giacomo Leopardi.

Discorsi a lungo, in altra occasione, della contenenza di questi corsi, delle esercitazioni e discussioni, alle quali egli ci abituò, e che furono la *parte più educativa* del suo insegnamento. Non credo di dovermi ripetere. Ma è gratissimo a me, e spero non sarà discaro a voi, richiamarmi alla memoria quale egli era allora che noi lo conoscevamo e lo amammo.

Era nel rigoglio della maturità. Aveva cinquantaquattro anni. La persona, non alta, si manteneva diritta e robusta. Intorno alla fronte ampia, i capelli, grigi, ma copiosi, amavano ancora disporsi a riccioli: dietro gli occhiali, gli occhi scintillavano; sul colorito bruno, sano, del viso, spiccavano i baffi grigi grossi e folti. La voce limpida, sicura, armoniosa, incisiva, secondava tutte le

flessuosità del pensiero, rendeva tutte le gradazioni del sentimento, aggiungendole grazia, non togliendole vigore, la pronuncia un poco schiacciata della *erre*. Sobrio il gesto; ma, talora, il pugno chiuso girava intorno a sé stesso per accennare a tenacità di volere, a costanza di propositi; più spesso, nel calore del discorso, la mano si levava alla fronte accesa, come ad agevolare il passaggio delle impressioni fresche, delle intuizioni limpide, delle osservazioni profonde, delle immagini scultorie, che si affollavano, impazienti dell'attesa, all'uscita. Erano quelli i momenti, in cui quel giovane, che raccoglieva, quasi stenografando, le parole del maestro, lasciava cader la matita e alzava gli occhi rapiti, estatici, agli occhi di lui. Così, se da canto soave siamo dilettrati e commossi, non ci basta ascoltarlo; vivo desiderio e, quasi, bisogno ci stimola a procurar di veder chi, «con la voce adoprando», ci diletta e commuove.

Un motivo delicatissimo lo indusse a lasciar l'insegnamento. Non volle essere debitore alla sorte di rimanere nella Camera, continuando a fare il professore. Sottoporsi al sorteggio gli parve indegno di sé; preferì di rinunciare alla cattedra. È un atto, che scolpisce l'uomo. Così la seconda scuola, con infinito nostro cordoglio, cessò. Era durata quattro anni; ma bastarono a dar impulso vigoroso e durevole ai discepoli. Molti di questi sono ora scomparsi; per fortuna, vivono [e vivano] ancora [lunghe anni], alcuni, che più hanno fatto e fanno onore al maestro, serbandosi costantemente viva nel cuore l'immagine venerata e cara di lui, che li educò al culto del dovere ed all'amore della scienza e dell'arte, li incoraggiò, guidò i primi loro passi nella vita: basti nominare per tutti [l'insigne uomo di Stato] Antonio Salandra.

Di quelle indimenticabili lezioni egli trasse il succo nei parecchi saggi sul Manzoni e nel libro sul Leopardi. «Al poeta diletto della sua giovinezza», fu contento di consacrare gli ultimi anni. Questo libro è come il suo testamento letterario; segna l'ultima *fase* del suo metodo, il grado supremo: porre una base di fatto, «lo stato reale psicologico dell'autore, come venne formato dai suoi tempi, dalla famiglia, dalle circostanze della sua vita, dal suo ingegno, dal suo carattere»; porre questa base allo studio, alla *ricreazione* dell'opera d'arte.

Il testamento politico del De Sanctis furono gli articoli, che scrisse quando gli parve necessario scuotere l'indifferenza e sferzare l'atonìa della grande maggioranza delle classi anche intellettuali, le quali, non partecipando alla vita politica del paese, lasciavano che i partiti politici si sciogliessero in gruppi regionali e personali; onde la corruzione, il discredito delle istituzioni parlamentari, la persuasione sempre più diffusa che non si possa essere insieme uomo politico ed uomo onesto. Schivando, come sempre, le questioni personali, nelle quali «si sarebbe sentito affogare», compì un vero santissimo *apostolato*. Non mancò, allora, l'effetto immediato; ma, diciamo la verità tutta intera, anche oggi non suonerebbe inopportuna la sua calda esortazione: «Voglio la resistenza giorno per giorno, ciò che è difficile, ma che è pur necessario, la resistenza alla corruzione, all'affarismo politico, senza rispetto di partiti e di

amici, la resistenza ai padroni e ai clienti».

Egli pensava: «Manca la fibra, perché manca la fede. E manca la fede, perché manca la cultura». E, appunto per elevare e diffondere la cultura, fondò il Circolo filologico. Vagheggiava «l'unione di tutti gli uomini colti e intelligenti» di Napoli: unione, egli diceva, «ch'è sempre mancata a questa spiritosa, ma *scollata* città». Vi si mise con l'ardore, che soleva mettere in qualunque cosa facesse; diramò circolari, scrisse lettere, telegrammi, biglietti; attrasse alla nuova istituzione signore, magistrati, professori, banchieri, studenti. Per dare il buon esempio, vi tenne egli una commovente conferenza intorno a un argomento, che gli era caro, la *Nerina* del Leopardi; e due altre sopra argomenti, che erano allora, come si suol dire, di grande attualità, l'*Assommoir* di Zola, e il *Darvinismo*. Che cosa era quell'arte, che si dava tant'aria di novità, e suscitava tanto scalpore? E che cosa era quella dottrina, che pareva dovesse rinnovare tutta la cultura, tutta la scienza, tutta la vita?

Parlò dell'*Assommoir* a pena guarito da gravissima infermità; parlò del *Darvinismo* dopo che lo stato dei suoi occhi, che aveva tanto affaticati, l'ebbe costretto a uscire dal Ministero. La salute gli venne meno. Avrebbe potuto, avrebbe dovuto passar gli ultimi anni nel riposo; ma non glielo consentivano lo spirito sempre agile e sempre alacre, la coscienza della propria forza, il convincimento profondo che il dover suo fosse di adoperarla tutta, la sua forza, sino all'ultimo giorno.

Signori! Francesco De Sanctis, il nemico della rettorica, abituato a cercar sempre, così nell'arte e nella scienza, come nella politica, il *sostanziale*, ci ha lasciato un severo ammonimento: «Se dalle feste antiche usciva più un'adorazione incosciente che una intelligente ammirazione, dai nostri centenari deve uscire una coscienza più chiara di quel grande uomo, che vogliamo festeggiare». Non potevo esser io quello, che desse a voi la più chiara coscienza della sua grandezza; ma ho tentato, e vorrei esservi riuscito, di darvi l'impressione che la sua vita fu un vigile e costante superamento di sé stesso, la sua opera un continuo tendere alla perfezione.

Certo, la natura gli era stata liberale di rarissime doti; ma egli, dapprima inconsapevolmente ed in condizioni favorevoli, poi con piena consapevolezza, risolutamente, virilmente, in mezzo a circostanze avverse, nella povertà, nella solitudine, nella prigionia, nell'esilio, le disciplinò, le corresse, le svolse, le diresse a produrre il più e il meglio. Non d'un tratto divenne maestro incomparabile, né scoprì di colpo le basi della nuova critica. Tenne conto della propria esperienza, studiò indefessamente, meditò profondamente: queste furono le potenti molle interiori, che lo distaccarono via via dal formalismo, dal purismo, dalla critica *a priori*, dall'hegelianismo; queste le chiavi, che gli dischiusero innanzi il vastissimo campo, nel quale esercitò la sua genialità. Egli fu l'artista di sé medesimo. Se dovessi con una sola parola riassumere il corso della sua esistenza, compendiare la formazione del suo carattere puro e saldo

come diamante, definire lo svolgimento della sua dottrina e del suo metodo nella scuola e nei libri imperituri, ripeterei la parola scritta su la bandiera di quell'ardimentoso, che, dal fondo della valle, ascese impavido alla vetta impervia e sublime del monte: Più in alto! *Excelsior!*

*Come il Prof. Torraca ebbe posto fine al suo discorso, il Rettore rivoltosi all'uditorio disse così:*

Prima di lasciarci, o Signori, fate che io vi spieghi la presenza fra noi di questi simpatici e cari allievi della scuola militare che vedete intorno alla cattedra di Francesco de Sanctis. Essi rappresentano in questa cerimonia quella scuola militare della Nunziatella, nella quale l'insigne uomo che oggi onoriamo, iniziò il suo glorioso insegnamento e simboleggiano, qui gli eroici nostri soldati che pugnano alla fronte contro il nemico.

Erompa dai nostri petti il grido: Viva l'Esercito Italiano!!

*Prolungati applausi ed acclamazioni all'Esercito.*



## De Sanctis, Appunti di estetica Leopardi, Schopenhauer, Darwin e la letteratura

*Giuseppe Panella*

Scuola Normale Superiore di Pisa (<[giuseppe.panella@gmail.com](mailto:giuseppe.panella@gmail.com)>)

### *Abstract*

Francesco De Sanctis never redacted those rules of Aesthetics that the Zurigo lessons could foreshadow he would write on that matter and that he would like to leave to posterity. But the glimmers of it can be found in some of his most important writings about literature and society. In *Schopenhauer e Leopardi* (1996 [1858]) the pervasiveness between form and subject matter is exalted as well as in the writings dedicated to Darwinism in Art and to some novels by Émile Zola. In them Realism is opposed to Arcadic tradition of Italian literature and an appeasing vision of it. A Desanctisian Aesthetics based on those issues was the center of a possible Benedetto Croce-Giovanni Gentile-Antonio Gramsci line-up. It is built on the ideality of a new Popular National literature that finds its turning point in it.

Keywords: *Croce, De Sanctis, Form-Subject Matter, Gramsci, Popular-National*

Egli non è un creatore di arte nuova, e neppure un precursore come si tiene. È un fenomeno, o se vi piace meglio, un sintomo. È il pittore della corruzione. Il bel mondo dell'arte ideale va in isfascio; e Zola raccoglie le macerie e te le butta sul viso. È la conclusione ordinaria di ogni demolizione, non è il principio di un nuovo edificio. Il suo mondo animale è ottuso; Zola non intravede niente al di là. I precursori sono come la via lattea; lasciano una traccia luminosa; i posteri più tardi in quella luce scopriranno le stelle. Zola non è il precursore del nuovo; ma è il becchino dell'antico. Nuove sono le forme sue dell'arte, attaccate al cadavere del contenuto. Volete voi sapere quali sono i precursori? Precursore è Vico, il vero padre di questa nuova arte, il cui mondo non è tanto una logica ideale, come credeva la filosofia tedesca, che si vantava continuatrice di Vico; il suo mondo è filologico, storico, psicologico, positivo, concreto, opposto alle idee innate, alle tesi astratte

cartesiane. È la scienza fondata sull'osservazione e sul reale che è la continuatrice di Vico; e Vico non è ancora esaurito; il secolo prossimo sarà la sua continuazione. L'uomo incompreso al suo tempo portava nel suo petto l'idea di due secoli. (De Sanctis 1990c [1879], 219)

### 1. *Premesse*

La *querelle*, mai effettivamente archiviata nel corso degli studi a lui dedicati e mai compiutamente espressa nella forma di precetti normativi, sull'estetica di Francesco De Sanctis è, in realtà, sempre la stessa e riguarda questioni ancora centrali per una concezione della letteratura (e dell'arte in genere) che non voglia essere solo una superficiale e rabberciata lettura dei testi. La sua lezione, infatti, può essere considerata ancora valida ed efficace a seconda della risoluzione e dello scioglimento teorico di questi nodi. Inoltre la sua estetica è sicuramente non-normativa e priva di vincoli rispetto alle soluzioni obbligate presenti di solito nelle prescrizioni di poetica e di scrittura: la libertà critica corrisponde, nel pensatore irpino, all'analisi compiuta.

Si tratta, tuttavia, di individuare ancora una volta un punto di partenza per una riflessione problematica e complessa che è stata al centro di discussioni storico-critiche lunghe e spesso acerrime. Il modo migliore per fondare e sostenere un approccio maggiormente originale al problema, a mio avviso, è ricostruirle prima storicamente e poi criticamente per estrarne qualche nuovo succo teorico.

La fondamentale importanza del ruolo svolto da De Sanctis nella cultura italiana è ancora oggi facilmente dimostrabile dall'insistenza con cui generazioni di studiosi schierati in modo diverso (e tutte accomunate dal loro desiderio di far convergere le posizioni del pensatore irpino sulle proprie) hanno cercato continuamente di utilizzarlo per dimostrare la liceità e la veridicità delle proprie teorie estetiche e politico-culturali.

Il fatto è, però, che i possibili stravolgimenti del pensiero desanctisiano hanno sempre trovato tutte alimento e punti possibili di appoggio nella vasta mole e congerie della sua produzione accademica e non.

Nelle sue conferenze e nei suoi scritti più significativi dal punto di vista della teoria estetica (e della critica letteraria) l'accento sulla volontà di incidere sull'assetto etico-politico della nazione e della sua parte culturalmente più avvertita è evidente come è evidente la sua richiesta di effettuare coerentemente la costruzione di un nuovo modello di egemonia fondata su valori nuovi (anche se ripresi e sostanzialmente ricavati dalla migliore tradizione italiana): questo sforzo costruttivo e contemporaneamente costitutivo di nuova normativa critica appare il progetto determinante su cui è stata incardinata la sua opera di studioso e di attore politico (in quest'ottica si spiega l'importanza e la necessità politico-sociale di un testo come *la Storia della letteratura italiana* non casualmente pubblicata in quell'*annus mirabilis* che era stato il 1870).

Tale egemonia passava ovviamente attraverso la pratica politica diretta (ministeriale) ma anche attraverso la letteratura nazionale e i suoi modelli di riferimento antichi e nuovi (come i saggi sul realismo, Zola e il darwinismo nell'arte propongono e presuppongono).

Da qui la discussione sugli sbocchi della sua azione critica e della sua prospettiva storico-storiografica.

Da qui anche l'“arruolamento” spesso coatto di De Sanctis in filoni e correnti e fazioni da lui spesso lontane nel tempo e nelle intenzioni (ma questo andrà comunque dimostrato nel prosieguo dell'argomentazione).

La creazione di tali continuità tematiche potrà sembrare storicamente alquanto forzata dal punto di vista dell'oggi dato che molte delle posizioni problematiche di natura ideologica che ne erano all'origine hanno cessato di essere predominanti nella cultura (e nella politica) italiana ma ricordarle, anche se assai cursoriamente, può servire a inquadrare il ruolo effettivamente rivestito dalla figura intellettuale di De Sanctis in quei perigliosi frangenti.

### 1.1 Premesse

Il problema centrale della riflessione critica del grande studioso irpino, per cominciare, concerne lo snodo centrale di ogni estetica che voglia dirsi tale e cioè *il rapporto tra forma e contenuto*.

È su questo punto che si gioca la partita sull'appartenenza di De Sanctis a determinate correnti di pensiero e di filiazione ideologica che fin dall'inizio si sono attribuite la sua partecipazione teorica successiva e la possibilità di considerarlo un loro precursore e così appunto, molti anni fa, lo definì Vittorio De Caprariis in un suo saggio, come un “precursore scomodo” appunto e spesso ingombrante (1955, 61-105).

Il problema del rapporto tra forma e contenuto, infatti, è il punto centrale della riflessione di Antonio Gramsci a proposito di De Sanctis contenuta nei *Quaderni del carcere*. In essi e soprattutto nelle pagine contenute nel blocco tematico così denominato *Letteratura e vita nazionale* da Palmiro Togliatti e soprattutto dal suo fido segretario Felice Platone, il tema del rapporto tra i due momenti dell'opera letteraria viene esaminato in una maniera che vorrebbe essere storicamente determinata e il punto di riferimento dell'analisi è proprio il metodo desanctisiano dedotto dalla *Storia della letteratura italiana* (1870-1871).

Sulla base di molte delle notazioni del pensatore sardo in cui egli si provava ad avvicinare in maniera efficace la forma letteraria a un contenuto ricavabile dalla vita concreta e dalla storia della nazione cui si faceva riferimento (in questo caso, la penisola italiana in tutte le sue vicende e i suoi rivolgimenti pre-unitari), la teoria estetica desanctisiana veniva proposta come base della critica letteraria di matrice storicistica sulla base della categoria del “nazional-popolare”.

La sintesi di contenuto e forma, quindi, sostenuta da De Sanctis e rilevata criticamente da Gramsci nella sua proposta di una letteratura definita

appunto nazional-popolare sulla scia delle analisi desanctisiane, costituiva il primo tassello nella costruzione di un possibile progetto di conoscenza estetica: ad esso si sarebbe potuto fare appello per elevare una piattaforma concettuale non soltanto transitoria ma possibilmente fondata su solide basi filosofiche. Asserire la possibile coincidenza o (prendendo tale assunto e rivoltandolo in hegeliana guisa e quindi costruttivamente), la sintesi plausibile di contenuto e forma significava rifiutare non soltanto la considerazione dell'esistenza di un contenuto in sé, e quindi la valutazione della validità di un artista esclusivamente in base al soggetto artistico che aveva deciso e intrapreso di trattare, quanto la considerazione della forma come esistente e operante a sua volta in sé, e, quindi, rifiutare ogni valutazione retorica e formalistica dell'arte.

L'impegno politico di De Sanctis aveva impresso, oltretutto, un carattere decisamente militante alle sue analisi critiche. Il fatto che egli sottolineasse sempre e comunque il rapporto fra lo scrittore e la società del tempo suo e, condividendo la tesi tardo-romantica della letteratura e della poesia come espressione della dimensione sociale della realtà, riconosceva come il miglior modo per realizzare un progresso effettivo dell'attività artistica, il rinnovamento stesso dell'uomo e la sua integrità morale, nella totalità dei suoi possibili assunti etici.

Il gioco dialettico tra forma e contenuto, quindi, è al centro del sistema critico di De Sanctis in guisa tale da poterlo definire una sorta di *turning point* tra l'apprendistato hegeliano di Zurigo e le successive proiezioni darwiniano-naturalistiche espresse e prospettate a Napoli.

Su questa dimensione di pensiero dialettico verranno costruite – come è noto – due diverse linee di sviluppo storico-diacronico: una intitolata a De Sanctis-Croce-Gramsci in accezione idealistico-storicistica e l'altra a De Sanctis-Gentile-Gramsci in una dimensione assolutamente diversa che, partendo dall'idealismo gentiliano (visto come un recupero della tradizione del materialismo storico in chiave attivistico-fichtiana giusta le sue posizioni espresse nel saggio sulla *Filosofia di Marx* del 1899), individuava e filtrava nel pensatore sardo le sue propensioni storicistiche in chiave anti-crociana, accentuandone la dimensione di impegno attivo e “nazional-popolare”.

Su queste due filiazioni, ovviamente, oggi ci sarebbe ancora molto da discutere e in anni non lontani la polemica è divampata proprio sul passaggio attraverso Croce e Gentile che sembrava ai teorici italiani del materialismo storico meno legati alla disciplina dello storicismo “assoluto” una forma di accettazione dell'idealismo filosofico (Muscetta 1975, 88; Asor Rosa 1975, 850-878). Che De Sanctis fosse il punto d'appoggio e di partenza per entrambe queste filiazioni teoriche appariva chiaro fin dalle riflessioni fatte da Croce a partire dalla sua propria edizione dei *Saggi critici* del critico irpino e dagli scritti di recupero del suo storicismo letto in una dimensione totalizzante ed esclusiva. Questo approccio, tuttavia, apparteneva più all'impostazione di Croce

stesso che a quella propugnata da De Sanctis nel corso della sua riflessione sul rapporto tra storia, società e letteratura. Ma è con un libro molto importante di Luigi Russo del 1928, che vengono gettate le basi della discussione sullo storicismo desanctisiano. Peraltro il testo del critico siciliano era stato molto apprezzato anche da Gramsci in carcere. Con l'analisi di Russo, infatti, il problema metodologico del rapporto tra forma e contenuto e la sua saldatura estetica perde il suo carattere specifico, viene ampliato a riflessione generale sul rapporto tra letteratura e vita civile e acquista una forte dimensione etica nell'indagine sui suoi fondamenti.

Se Croce, allora, focalizza il suo giudizio su De Sanctis sulla base del magistero critico-estetico del pensatore irpino e trova nel nesso da lui istituito tra forma e contenuto l'aggancio storico che gli necessitava per legittimare il proprio modello di analisi letteraria congruente e confacente con la sua nozione privilegiata di *estetica* come categoria dello spirito (la prima componente tra i quattro processi distinti che caratterizzano l'unitarietà dello Spirito), Russo pigia, invece, il pedale nella direzione dell'elemento etico presente nel pensiero generale dello studioso. Se l'arte rappresenta l'apparenza sensibile dell'idea (come De Sanctis aveva dichiarato riprendendo la sua definizione dalle lezioni sull'estetica di Hegel), la forma che le contraddistingue e le specifica intrinsecamente, non è altro che il suo contenuto trasposto e trasfigurato in modo che diventi materia viva e pulsante dell'opera. In questo modo, l'autore diventa il vero protagonista della ricerca critica sulla letteratura e sull'arte come tale, posta al di fuori dal cortocircuito possibile tra forma vuota e appariscente e contenuto privo di consistenza. *Ovverossia: l'opera d'arte è la totalità che diventa espressione di se stessa*. È questo aspetto della proposta desanctisiana che Croce recupera svuotandola però dal suo aspetto di totale rispondenza tra impegno etico profuso nella produzione artistica e sua figurazione formale. Per De Sanctis, se alla forma non corrisponde, dunque, un contenuto adeguato (e quest'ultimo non potrà che essere a sua volta adeguato alla necessaria corrispondenza storica al tempo suo e ai suoi problemi e ai suoi conflitti), anch'essa fallisce nel suo compito di comunicazione (non sarà cioè leggibile e comprensibile ai suoi fruitori). In Croce, invece, l'opera d'arte è condizionata dalla dimensione storica (storicismo assoluto, quindi) e la forma, anch'essa determinata storicamente, si stacca quasi inesorabilmente dal contenuto cui fa riferimento e quest'ultimo, nella maggior parte dei casi, si rivela soltanto l'occasione dell'emergenza formale (il caso del saggio sull'Ariosto è emblematico ma anche le analisi della poesia di Dante e di Petrarca).

Per Gentile (1936, 173-181), invece, quello che contava per una valutazione adeguata dell'opera di De Sanctis era la sua visione "religiosa" dell'esistenza che consisteva nel considerare arte e scienza come un'integrazione della vita e della filosofia morale che la innervava e attraversava invece che un puro e semplice momento produttivo separato da esse. In sostanza, nel "ritorno a

De Sanctis” bisognava cogliere il nodo strutturale tra vita come forma e arte come espressione spirituale di essa.

*La “religione laica” del pensatore irpino, allora, trasformava in dimensione etica il suo sforzo di leggere la letteratura come forma di vita.*

Tale lettura di Gentile passa direttamente nelle pagine dei *Quaderni del carcere* di Gramsci che la utilizza per giudicare positivamente e condividere lo sforzo desanctisiano di costruire un modello di letteratura che abbia una forte impronta civile e morale.

È vero che le differenze tra Gentile e Gramsci sono enormi (la critica di quest’ultimo a Croce accomuna anche l’ex-discepolo e amico Gentile) e molto marcate ma va ribadito che, singolarmente, in questo caso, il rilievo dato al valore etico e politico (termine usato non solo in senso stretto) del pensiero critico ed estetico di De Sanctis è lo stesso. La letteratura “nazional-popolare” cui aspirava Gramsci trovava nell’accento posto dal pensatore irpino sulla necessità di un’etica della scrittura e sulla moralità dell’azione letteraria un valido gioco di sponda teorico.

L’unità di forma e contenuto unificava il pensiero di entrambi e trovava nelle analisi di Gentile un terreno comune di confronto. L’idea di una letteratura “nazionale” presente non a caso nei testi raccolti nelle pagine gramsciane di *Letteratura e vita nazionale* trovava conforto nell’apprezzamento desanctisiano per quegli autori (come Machiavelli o Foscolo o Leopardi) che si erano confrontati con la dimensione più direttamente nazionale della letteratura italiana e ne avevano respinto l’andamento e l’allure di tipo cosmopolitico. La dimensione “morale” dell’attività letteraria che attraversa le pagine della *Storia della letteratura italiana* sembra sposarsi perfettamente sia con la “religiosità laica” di cui parla Gentile in quel suo celebre discorso del 1933 (ma poi ristampato nel 1936) che con la volontà di dare tempra etico-politica a una letteratura sbiadita e incolore, priva di sostanza nella denuncia dei mali politici e sociali italiani che non sembra perseguire con l’efficacia necessaria, biasimata da Gramsci. Se per Luigi Russo, De Sanctis era la tipica espressione del “tramonto del letterato” quale rifiuto di una cultura ormai vecchia, superata, immobilista e stantia, anche per Gramsci l’idea di una letteratura attiva e produttiva, capace di intervento in campi non solo specialistici ma, invece, sempre più legata alla realtà vivente di una nazione autonoma e indipendente da condizionamenti esterni e in grado di autodeterminarsi, nasceva da una ri-lettura in senso storicistico-marxista proprio dell’opera desanctisiana. Il Rinascimento così come l’età del Risorgimento erano i periodi storici in cui tale modello letterario avrebbe dovuto manifestarsi e rivelarsi anche se poi le contraddizioni etico-politiche (e soprattutto economiche) del Paese avevano sempre bloccato le possibilità di una vera trasformazione del tessuto sociale italiano. Tale privilegiamento dell’idea di una letteratura eticamente denotata e definita, del suo impegno nella trasformazione di una cultura da sempre

portata all'asservimento e al disimpegno morale, facevano di De Sanctis l'*auctor* per eccellenza di Gramsci non solo in campo letterario (come ha sostenuto Augusto Del Noce in tempi più recenti) (cfr. Del Noce 1978, 1315-1343). Infatti, anche quest'ultimo trovava nel rapporto con Gentile e il suo attualismo una possibile chiave di volta per la comprensione dell'attivismo gramsciano e la sua versione politica del bergsonismo che spesso gli veniva violentemente contestato, soprattutto nella sua fase giovanile. Ma la discussione sul pensiero di De Sanctis si riaccende soprattutto nel dopoguerra avanzato ad opera di studiosi di ispirazione marxista come Carlo Salinari e Valentino Gerratana che tendono a svuotare il rapporto tra Gramsci e il pensatore irpino della carica idealistico-filosofica attribuitagli soprattutto dalle ricerche filologico-critiche di Benedetto Croce. Per Salinari, in maniera certamente un po' troppo superficiale dal punto di vista teorico, esisteva una linea De Sanctis-Gramsci che corrispondeva al momento più alto della prospettiva progressista e democratica della borghesia italiana e che postulava una concezione "storica" dell'arte in chiave marxistica (o detto forse più correttamente) sociologica. Sia Salinari che Gerratana pensavano, quindi, all'autore della *Storia della letteratura italiana* come a un antesignano di Gramsci e alla "via italiana" al marxismo teorico (e, quindi, anche alla critica letteraria) (Salinari 1952, 289-292; Gerratana 1952, 497-512; Landucci 1964, 262). Oggi, trascorso così tanto tempo e passata troppa acqua sotto i ponti della battaglia ideologica *d'antan*, non è più importante, tuttavia, stabilire se esista una linea unica di pensiero o ce ne siano due contrapposte e se esse includano Gentile o lo escludano. Il pensiero gramsciano è ormai inquadrato nel suo tempo e mantiene una sua distinta autonomia senza avere bisogno del sostegno di quello di De Sanctis per sorreggersi e sostentarsi. Se finora è stata una consuetudine critica leggere De Sanctis con finalità gramsciana e quindi su una linea ideologico-culturale, sarà forse opportuno cercare di evitare queste connessioni ormai troppo considerate consuete per essere necessarie. *Invece, occorre probabilmente ritornare a leggere De Sanctis come autore* e non solo come precursore, di comodo o meno. Occorre chiarire come il suo pensiero fosse condizionato dalla consapevolezza della natura etica dell'estetica ed è ancora significativo provarsi a capire, in ogni modo, quali siano le riflessioni generali di fondo a cui tornare per affrontare il tema del rapporto tra forma e contenuto. Risulta, inoltre, più importante capire se quell'assunto estetico (le forme "avvitate" al contenuto) sia una norma rigida e non negoziabile oppure uno strumento di pensiero utilizzato di volta in volta da De Sanctis per giustificare la sua prospettiva etica in campo letterario.

## 2. Sviluppi

In relazione a quanto si è scritto precedentemente, di conseguenza, non si può dire che Francesco De Sanctis abbia lasciato, oltre che una prospettiva critica e una poderosa metodologia a livello di storia della letteratura, una sua

estetica normativa o propositiva. Non rientrava, a mio parere, nel suo raggio d'azione culturale né forse nei suoi propositi filosofici redigere un breviario intellettuale di siffatto tipo cui attenersi, in ogni caso, per dare un giudizio sulla storia letteraria del passato o sulla produzione più recente. L'idea di una normatività estetica non lo aveva mai affascinato mentre, invece, era sempre stato attratto dalla necessità di usare strumenti filosofici nella costruzione di una metodologia letteraria.

A tutt'oggi, infatti, non esiste ancora, nonostante l'ottimo livello della ricerca storico-filologica esercitata sui suoi testi editi e/o inediti e sulla ricostruzione storiografica del suo percorso intellettuale e culturale, un saggio specifico che individui dei lineamenti di estetica desanctisiana. Il mio tentativo non pretende ancora di esserlo. Mi limiterò, invece, ad individuare alcuni autori che potrebbero concorrere per la loro perspicuità nell'ambito del percorso desanctisiano a costituirne dei punti di passaggio, degli snodi concettuali coerenti, dei riflessi di pensiero che contribuiscano e definiscano come sia avvenuta la costruzione delle arcate del progetto di rilettura della cultura del tempo suo che ha caratterizzato il complesso edificio dell'opera del pensatore irpino. Esistono sicuramente figure di riferimento intellettuale che sarà opportuno interrogare a questo riguardo. Il mio tentativo di riconfigurazione di una possibile costruzione estetica si baserà su di esse.

### 2.1 “*La malattia del paradosso*”: Schopenhauer e Leopardi (1858)

Il dialogo *Schopenhauer e Leopardi* di Francesco De Sanctis, un testo del 1858 per la *Rivista Contemporanea*, è sicuramente uno dei saggi più importanti e forse il più geniale da lui scritto.

Tutti coloro i quali si sono accostati allo scritto in questione (e la lista risulterebbe lunghissima dato che tutti i principali studiosi del critico letterario irpino lo hanno fatto) lo hanno però letto in prospettiva filosofica o letteraria, come un'analisi comparativa tra i due personaggi, in sostanza, e non come un tentativo di sintesi tra il loro pensiero per giungere a una prospettiva originale.

Credo che una rilettura del testo desanctisiano potrebbe chiarire meglio anche quello che lo studioso irpino intendeva per progetto filosofico ed estetico. Nel testo non ci sono indicazioni per un'estetica normativa, come è noto, ma l'analisi della sua ricostruzione del percorso schopenhaueriano e leopardiano potrebbe aiutare a capire le sue intenzioni. Non è certamente necessario qui ricapitolare il pensiero di Schopenhauer e riassumerne i fondamenti come fa De Sanctis (la Volontà o, come lo designa più correttamente il pensatore irpino, il *Wille*, il dolore e la noia dell'esistenza, la negazione della vita come *Noluntas* e come riconfigurazione dei valori dell'esistenza, e così via) perché non sono indispensabili ai fini dell'argomentazione successiva. Ad A., il suo interlocutore nel dialoghetto, che gli chiede: “A che serve dunque la filosofia?”, D. (cioè De Sanctis) risponde con decisione:



La filosofia è una conoscenza teoretica, che non ha niente a fare con la pratica. È la ragione così poco atta a renderti virtuoso, come è l'estetica a renderti artista. Ciascuno fa secondo sua natura; né puoi essere santo, se non ci hai vocazione, va a dire se il *Wille* non ti ha dato carattere da ciò. Come si nasce poeta, così si nasce santo: *Velle non discitur*; perciò Schopenhauer non ti dà un precetto, non dice: "Tu devi uccidere in te il desiderio di vivere". Nessun divieto, nessun categorico imperativo. Descrive le azioni degli uomini, non le impone. La conoscenza del mondo come fenomeno opera qual motivo, e ti lega alla vita; la conoscenza del mondo come essenza opera qual sedativo, e ti distacca dalla vita. La quale conoscenza non è necessario che te la dia la filosofia; basta che la sia immediata.<sup>1</sup> (De Sanctis 1996 [1858], 84)

*L'estetica non rende artisti* e quindi la poesia scaturisce dalla vita, dalla capacità di trasformare i propri sentimenti, le proprie passioni, il proprio modo di vedere il mondo; la poesia non dipende da alcun precetto esterno ad esso ma vive della sua forza e non si basa su alcun precetto che ne forzi la natura vivente. Ma, a differenza di Leopardi cui viene più volte paragonato ("Leopardi e Schopenhauer sono una cosa. Quasi nello stesso tempo l'uno creava la metafisica e l'altro la poesia del dolore. Leopardi vedeva il mondo così, e non sapeva il perché: "Arcano è tutto fuorché il nostro dolor" – ivi, 54), il filosofo tedesco non crede nella forza delle illusioni prodotta dalla poesia – il che è l'opposto di quel che comporta la poesia di Leopardi. In un brano molto celebre posto alla fine del dialogo, De Sanctis prorompe e mitizza:

A. Mi pare che Schopenhauer ti abbia inoculato la malattia del paradosso. Abbiamo detto che tutt'e due pensano allo stesso modo.

D. Perché Leopardi produce l'effetto contrario a quello che si propone. Non crede al progresso, e te lo fa desiderare; non crede alla libertà, e te la fa amare. Chiama illusioni l'amore, la gloria, la virtù, e te ne accende in petto un desiderio inesausto. E non puoi lasciarlo, che non ti senta migliore; e non puoi accostartegli, che non cerchi innanzi di raccoglierti e purificarti, perché non abbi ad arrossire al suo cospetto. È scettico, e ti fa credente; e mentre non crede possibile un avvenire men tristo per la patria comune, ti desta in seno un vivo amore per quella e t'infiama a nobili fatti. Ha così basso concetto dell'umanità, e la sua anima alta, gentile e pura l'onora e la nobilita. E se il destino gli avesse prolungata la vita infino al quarantotto, senti che te l'avresti trovato accanto, confortatore e combattitore. (Ivi, 90-91)

Nell'elogio del paradosso implicito nella poesia di Leopardi, De Sanctis consegna la propria idea personale di attività poetica compiuta: fuori dalla teoria

<sup>1</sup> Non è dato sapere chi possa essere A. – si tratta sicuramente di un critico "positivo" della metafisica e della filosofia teoretica e le sue posizioni compendiano tutte le critiche e le opposizioni possibili alla filosofia di tipo idealistico. Nel dialogo è definito "un antico discepolo che viene da Napoli" (ivi, 219).

della conoscenza come illusione, fuori dal gioco delle apparenze esistenziali, fuori dall'impossibilità di vivere una vita che non sia "dolore e noia", in vista del nulla che si configura come il Nulla metafisico, resta la poesia come slancio vitale e rovesciamento della negatività della vita. Il critico letterario capace di cogliere questo aspetto della pratica poetica lo esalterà al disopra dei puri aspetti formali e contenutistici della sua scrittura, evidenziandone la dimensione etica ed empatica. Tale criterio, per De Sanctis, non varrà solo per Leopardi ma per gli autori da lui considerati migliori e più "nazionali" della letteratura italiana (da Petrarca a Machiavelli a Foscolo fino ai romanzieri del suo tempo).

## 2.2 *"I fuochi di bengala": La scienza e la vita (1872)*

"Botti di Capodanno" e "fuochi di bengala" fu l'icastica e un po' piccata definizione che l'amico hegeliano Bertrando Spaventa diede di questa prolusione accademica in una lettera all'altrettanto amico (ma non hegeliano) Adriano Camillo De Meis. Eppure si tratta di un tentativo molto originale da parte di De Sanctis di porre le basi di una possibile estetica non-normativa. Nella conferenza del 1872, scienza e vita vengono contrapposte ma non in senso meccanico: la scienza è, in realtà, la cultura, il sapere, la conoscenza consegnata alla tradizione di un popolo e il suo frutto è la speranza di coprire completamente tutti gli aspetti della vita degli uomini e di trasformarla in un'astrazione:

Innanzitutto a questi esempi io mi raccolgo e mi domando: – Cosa è la vita di un popolo? Un popolo vive, quando ha intatte tutte le sue forze morali. Queste forze non producono, se non quando trovano al di fuori stimoli alla produzione. Più gagliardi sono gli stimoli, e maggiore è la loro intensità e vivacità. Gli stimoli ti creano il limite, cioè a dire uno scopo, che le toglie dal vaglio della loro libertà, e le determina, dà loro un indirizzo. In quanto la loro libertà è limitata, queste forze sono produttive. L'uomo forte, quando pure voi gli togliate il limite, se lo crea lui, e se non può legittimo, se lo crea illegittimo: perché la forza ha bisogno del limite, come il mezzo ha bisogno dello scopo. [...] Più il sentimento del limite è fiacco in un popolo, e più è debole, più è vicino alla dissoluzione: e per contrario la vita è più potente là dove è una coscienza più sviluppata del limite. (De Sanctis 1990b [1873], 100-101)

Questo aspetto, tipico della concezione generale del pensiero di De Sanctis, vale certamente anche per la letteratura. Il "limite", concetto-chiave nella politica desanctisiana, è lo strumento mediante il quale libertà d'azione e realizzazione di obiettivi ulteriori possono essere ottenuti proficuamente. L'estetica, quindi, propugnata da De Sanctis non potrà essere che estetica del limite all'interno della quale realizzare i mutamenti e le evoluzioni a livello formale che stabiliscono i nuovi orizzonti della scrittura e della ricerca artistica. Il limite della letteratura è la creazione che permette di produrre liberando le forze vitali della nazione in cui si svolge il processo letterario. Di conseguenza, se senza limiti non c'è libertà "vera" e senza libertà non ha senso porsi dei

limiti, la libertà entro dei limiti costituisce la verità del procedimento della creazione letteraria.

### 2.3 *Un nuovo senso del reale: Il darwinismo nell'arte (1883)*

Con *Il darwinismo nell'arte*, tenuta il 30 marzo 1883 al Circolo filologico di Napoli<sup>2</sup>, si chiude il circolo. Il passaggio attraverso Zola aveva sancito la necessità, per De Sanctis, di riordinare le fila della sua proposta estetico-letteraria. È importante tener conto del fatto che, a differenza del saggio su Zola e di quello sul “principio del realismo”, il titolo risulta in certa misura fuorviante. Non è il pensiero scientifico di Darwin in discussione, anche se De Sanctis azzarda delle critiche al pensiero del biologo inglese (critiche peraltro un po' ridondanti) ma la nascita di un *ismo* nuovo ispirato alla sua opera e alla sua ricerca in “terre selvagge”:

Se Darwin fosse stato solo un naturalista, la sua influenza sarebbe rimasta in quella cerchia speciale di studi. Ma Darwin non fu solo lo storico, fu il filosofo della natura, e dai fatti e dalle leggi naturali cavò tutta una teoria intorno ai problemi più importanti della nostra esistenza, ai quali l'umanità non può rimanere indifferente. E da questo rispetto, Darwin fu e sarà per suo quarto d'ora una forza dirigente, la cui presenza si sente in tutti gl'indirizzi. Una parte del suo cervello rimane per trasmissione ereditaria nel cervello umano e vi si evolve e fa parte della vita di quello. Come innanzi a lui Hegel, il suo nome fu bandiera di tutte le dottrine affini che sorsero poi, positivismo, realismo, materialismo. Tutto questo complesso d'idee oggi è chiamato “il darwinismo”. Giorni belli della mia vita furono quelli che io spesi a leggere le opere di Carlo Darwin.<sup>3</sup> (De Sanctis 1990d [1883], 232)

Darwin non è l'oggetto della riflessione di De Sanctis quanto una parte delle sue teorie che si possono ricomporre in un *corpus* applicativo, il “darwinismo”, da utilizzare come una visione generale del mondo. Il naturalista inglese è solo il riferimento per teorie che lo utilizzano e se ne appropriano ma solo lateralmente, in parte e in maniera spesso imprecisa. Tali teorie si basano essenzialmente sull'idea dell'evoluzione che si impone attraverso la forza e non più mediante l'ideale come avveniva un tempo:

Questa maniera di concepire la vita ha indebolito in noi il senso del fisso e dell'assoluto. Collocandoci in un ambiente di continua trasformazione, concepiamo

<sup>2</sup> De Sanctis aveva già pronunciato una conferenza sullo stesso tema e dall'analogo titolo, leggermente variato, a Roma l'11 marzo 1883. Ma *Il darwinismo nella vita e nell'arte* era stata condotta “con altro metodo e in altra forma” (lettera all'amico Bruto Amante del 3 aprile 1883, cfr. De Sanctis 1990a, 229).

<sup>3</sup> Il riferimento fatto da De Sanctis è a: Carlo Darwin, *La discendenza delle specie*, nella traduzione di Giorgio Canestrini e Leonardo Salimbeni, Modena, Zanichelli, 1865.

le cose nel loro divenire, in relazione con le loro origini e con l'ambiente ove sono nate; si è sviluppato in noi energicamente il senso del relativo. Il senso del reale, della forza e del relativo è il carattere della nostra trasformazione. Vogliamo ora considerare questo in relazione con l'arte. Quante dispute intorno alle scuole, intorno ai tipi ed alle forme dell'arte, intorno al classicismo ed al romanticismo! Questo preoccupava il pubblico e la critica ed anche l'artista, e se ne cavavano regole e criteri per l'arte, ed erano la base del giudizio e del gusto. Oggi ci siamo divenuti quasi indifferenti e sotto a tutte quelle differenze cerchiamo il fatto elementare dell'arte, e da quello tiriamo il nostro giudizio. Quando un oggetto o piuttosto l'immagine di un oggetto si presenta nel nostro cervello, noi ne riceviamo una impressione; e quando quella immagine vogliamo tradurla al di fuori nella parola, questa contiene in sé non solo l'oggetto ma l'impressione prodotta. Quella immagine è l'oggetto trasformato nel cervello. E questa parola è arte nella sua forma più elementare, della quale si trovano i vestigi anche presso i popoli più selvaggi. Col progredire della civiltà si moltiplicano gli strumenti dell'arte, vengono nuovi tipi e nuove forme secondo il processo evolutivo della vita. Ma ciò che oggi domanda il critico e il pubblico è questo solo: ci è in questo lavoro di arte quella tale immagine uscita da una impressione vera, viva nel cervello? Ci è nel cervello dell'artista luce, calore, quella forza allegra che produce e che si chiama genialità? Quel prodotto è figlio di una forza inconsciente e geniale? È cosa viva, e che fa vivere noi, destando nel nostro cervello sensazioni, impressioni, emozioni? E se sì, il pubblico batte le mani e non pensa ad altro". (Ivi, 235-236)

Se non c'è vita, se non c'è potenza, se non c'è costruzione di immagini forti e vere, non c'è arte ma solo convenzione, artificio, reminiscenza, abitudine, imitazione – dirà successivamente. Da un lato Machiavelli, dall'altro l'Arcadia; da un lato Dante, dall'altro il petrarchismo e via discorrendo. Di conseguenza, un "nuovo senso del reale" è quello che caratterizza la letteratura che è merito del darwinismo aver suscitato – per De Sanctis, la produzione seriale di Zola nasce dalla necessità di confrontarsi con l'evoluzione della scienza e con la sua utilizzazione in letteratura (De Sanctis 1990a, 195-223). Ma quello che conta sotto il profilo di una possibile teoria estetica è l'idea – molto forte nel pensatore irpino ma mai portata a termine a causa della sua scomparsa – di verificare l'insorgenza di un nuovo canone letterario legato ai paradigmi scientifici subentrati dopo l'affermarsi del darwinismo come concezione del mondo. Nell'ultimo De Sanctis, di conseguenza, l'estetica diventa verifica dell'evoluzione umana sotto il profilo dell'arte: dall'idealismo il passaggio alla scienza positiva non è ancora compiuto ma il rapporto tra forma e contenuto è bilanciato dallo sviluppo formale dell'indagine sulla realtà che appare agli occhi dell'artista. È il "presagio" della ricostruzione estetica della "vita in atto" come rifiuto dei vuoti formalismi del passato in nome di una forma che innovi i contenuti tradizionali e li ponga in linea con l'arte del presente.

*Riferimenti bibliografici*

- Asor Rosa Alberto (1975), *La cultura*, in Ruggiero Romano, Corrado Vivanti (coord.), *Storia d'Italia*, vol. IV, *Dall'Unità a oggi*, t. 2, Torino, Einaudi, 850-878.
- Croce Benedetto (1996 [1911]), "Francesco De Sanctis", in Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana (1870-1871)*, a cura di Niccolò Gallo, introduzione di Giorgio Ficara, Torino, Einaudi-Gallimard, 832-835.
- (1960 [1926]), "La commemorazione di Francesco De Sanctis", in Id., *Pagine sparse*, vol. II, Bari, Laterza, 463-464.
- (1926 [1924]), "Rileggendo il discorso del De Sanctis sulla 'Scienza e la vita'", in Benedetto Croce, *Cultura e vita morale. Intermezzi polemici*, Bari, Laterza, 272-278.
- Darwin Charles (1859), *The Origin of Species*, London, John Murray. Trad. it. e a cura di Giorgio Canestrini, Leonardo Salimbeni, *Sull'origine delle specie per elezione naturale, ecc.*, Milano, coi tipi delle Perseveranza.
- De Caprariis Vittorio (1955), "Il ritorno di De Sanctis", in Id., *Scritti*, vol. II, *Storia delle idee. Storici e storia*, a cura di Giuseppe Buttà, Messina, P. & M. Associati.
- De Sanctis Francesco (1996 [1858]), *Schopenhauer e Leopardi*, Como, Ibis Edizioni.
- (1990a), *Saggi sul realismo*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Milano, Mursia.
- (1990b [1873]), "La scienza e la vita", in De Sanctis 1990a, 91-120.
- (1990c [1879]), "Zola e l'Assomoir", in De Sanctis 1990a, 195-223.
- (1990d [1883]), "Il darwinismo nell'arte", in De Sanctis 1990a, 229-242.
- Del Noce Augusto (1978), "L'influenza di De Sanctis su Gramsci", in Giuseppe Cuomo, *De Sanctis e il realismo*, vol. II, Atti del Convegno, Napoli, 2-6 ottobre 1977, Napoli, Giannini, 1315-1343.
- Gentile Giovanni (1899), *La filosofia di Marx*, Pisa, Enrico Spoerri.
- (1936 [1933]), "Torniamo a De Sanctis", in Id., *Memorie italiane e problemi della filosofia e della vita*, Firenze, Sansoni, 173-181.
- Gerratana Valentino (1952), "De Sanctis-Croce o De Sanctis-Gramsci?", *Società* 8, 3, 497-512.
- Gramsci Antonio (1948a), *Quaderni del carcere*, Roma, Editori Riuniti.
- (1948b), *Letteratura e vita nazionale*, in *Quaderni del carcere*, vol. V, Torino, Einaudi.
- Landucci Sergio (1964), *Cultura e ideologia in Francesco De Sanctis*, Milano, Feltrinelli.
- Muscetta Carlo (1975), *Francesco De Sanctis*, Roma-Bari, Laterza.
- Russo Luigi (1983 [1928]), *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana (1860-1883)*, Roma, Editori Riuniti.
- Salinari Carlo (1952), "Il ritorno di De Sanctis", *Rinascita* IX, 5, 289-292.



# Gli hegeliani di Napoli e il Risorgimento. Bertrando Spaventa e Francesco De Sanctis a confronto (1848-1862)

*Fernanda Gallo*

Università della Svizzera italiana – Queen Mary University of London  
([fernanda.gallo@usi.ch](mailto:fernanda.gallo@usi.ch))

## *Abstract*

The aim of this article is to analyse the role of Neapolitan Hegelianism within the general context of the Risorgimento highlighting the connections between Hegel's reception in Italy and the process of national political emancipation. It first describes the relations between Hegelianism and the Risorgimento and then focuses on the confrontation between the two protagonists of Hegelianism in Naples, Bertrando Spaventa (1817-1883) and Francesco De Sanctis (1817-1883). Aiming at understanding the whole phenomenon from a transnational perspective it highlights this aspect both in Spaventa's "theory of the circulation of Italian and European thought" (1862) and by means of De Sanctis' exile experience in Zurich (1856-1860) and his reflections on the Italian republican tradition.

Keywords: *Bertrando Spaventa, Francesco De Sanctis, Neapolitan Hegelianism, Republicanism, Risorgimento*

Nonostante l'importanza della tradizione dell'hegelismo in Italia ed in particolare del contributo del gruppo degli hegeliani di Napoli al movimento di emancipazione nazionale i recenti studi sul Risorgimento non hanno preso in considerazione il contributo di questo gruppo di intellettuali e patrioti alla causa nazionale (Banti 2000; Beales, Biagini 2005; Duggan 2007; Riall 2007; Banti 2009 [2004]; Villari 2009; Riall *et al.* 2009; Patriarca 2010; Pécout 2011; Stewart-Steinberg 2011). Emblematico esempio dell'assenza di tale tradizione filosofica all'interno della comprensione del più generale processo di unificazione nazionale è proprio la mancanza di riferimento ai suoi principali esponenti, in particolare Bertrando Spaventa e Francesco De Sanctis, negli innumerevoli studi e convegni tenuti in ogni parte d'Italia in occasione del 150° dell'Unità d'Italia. D'altra parte il maggiore interesse filo-

sofico e letterario verso l'opera di questi due intellettuali hegeliani ha spesso confinato il contesto storico-politico a margine, soprattutto per il prevalente interesse teoretico che caratterizzò la tradizione idealistica italiana. Sebbene “i grandi uomini” – come lo stesso De Sanctis scrisse in occasione delle celebrazioni del centenario di Machiavelli – “non si onorano né con le statue, né diversamente; ma con il rivalerne lo spirito e farlo rivivere” (1972, 37), bisogna accogliere con favore i più recenti studi (Gallo 2012; 2015; Orvieto 2015; Iermano 2017; Rizzo 2017; Biagini, Orvieto, Piazzesi 2017)<sup>1</sup> che, in occasione del bicentenario della nascita (1817) sia di Bertrando Spaventa che di Francesco De Sanctis (entrambi deceduti anche lo stesso anno, nel 1883), hanno teso a ricollegare l'esperienza politica e culturale dei due hegeliani con il più ampio movimento risorgimentale. Tali studi però si sono concentrati in particolare su l'uno o l'altro autore, prevalentemente a causa del diverso interesse prettamente filosofico nel primo caso e letterario nel secondo. Obiettivo di questo contributo è operare un confronto tra l'hegelismo politico e militante di entrambi i pensatori al fine di dimostrare la natura transnazionale della filosofia hegeliana in Italia, attraverso la quale il pensiero italiano tornò ad affiatarsi con la filosofia europea non, però, ripetendone o riecheggiandone i temi, bensì assumendo una propria fisionomia, che traeva il suo intimo motivo ispiratore dalla passione civile del Risorgimento e dalla grande tradizione del Rinascimento.

### 1. *Gli hegeliani di Napoli e il Risorgimento*

Il riferimento al ruolo politico dell'hegelismo napoletano appare quanto mai rilevante, come afferma Eugenio Garin:

Se una cosa deve dirsi dell'hegelismo italiano, e non solo dell'Ottocento, è che non si è trattato mai di un fatto accademico. Il nome di Hegel in Italia è indissolubilmente legato ai grandi eventi della storia, sia che si tratti dell'opera degli Spaventa e di De Sanctis nel Risorgimento, o di Antonio Labriola nelle battaglie socialiste; sia che si pensi alle “riforme” della dialettica hegeliana di Benedetto Croce e di Giovanni Gentile, o all'Hegel “romantico e mistico” fra le due guerre, o alla discussione del rapporto Hegel-Marx dopo la seconda guerra mondiale. Proprio perché non neutrale né accademica, la “presenza” di Hegel in Italia è stata varia secondo i momenti: diverse le vie di accesso, diverse le opere “tradotte”, discusse, assimilate. (Garin 1972, 123-124)

Durante il XIX secolo molti intellettuali italiani discussero il pensiero di Hegel nei termini del più generale problema di offrire una nuova e unitaria

<sup>1</sup> Si segnala inoltre il volume di atti del convegno *Bertrando Spaventa. Tra coscienza nazionale e filosofia europea*, tenutosi a Chieti il 23-24 febbraio 2017 in occasione del bicentenario dell'autore e in corso di pubblicazione presso l'editore Viella.



cultura nazionale ad un non ancora unificato Stato nazionale. Tale proposta culturale si pone il difficile compito di promuovere l'istituzione di uno stato liberale moderno e per questo motivo il legame tra cultura, in particolare filosofica, e politica diviene di primario rilievo al fine della comprensione dell'hegelismo italiano. Considerando la connotazione politica della ricezione di Hegel in Italia è in primo luogo da sottolinearne le differenze tra il nord ed il sud della penisola: "prima del '48 nell'Italia del Nord opera soprattutto la *Filosofia della storia*, mentre nell'ambito meridionale cominceranno a incidere, con il De Sanctis, ma attraverso la mediazione francese, le lezioni di estetica e infine, con gli Spaventa, la *Fenomenologia*" (ivi, 125).

L'interesse per Hegel nel nord Italia cominciò nel 1832, quando Gian Domenico Romagnosi pubblicò nell'Antologia di Vieusseux una critica alla filosofia della storia hegeliana e alla sua nozione di *Weltgeist* (Romagnosi 1832), così polemica da suscitare addirittura la difesa di Giuseppe Mazzini, che non era certamente un particolare estimatore del filosofo di Stoccarda: "La mente di Hegel, vasta e potente com'è, esige rispetto, e la sua filosofia storica, luminosa sempre e spesso vera e giovevole, merita esame profondo e severo" (Mazzini 1837, 324-325). Tra il 1837 ed il 1839 Giuseppe Ferrari e Carlo Cattaneo dibatterono la filosofia della storia di Hegel, mentre Giuseppe Ferrari collegò l'hegeliana concezione di *Geist* con la mente vichiana (Ferrari 1854):

Gli antichi partivano dal perfetto per giungere all'imperfetto: interprete di un sentimento moderno, Hegel parte dall'imperfetto per arrivare al perfetto; gli antichi sacrificavano l'uomo alla natura, i moderni sacrificano la natura all'uomo; il dogma del progresso si è sostituito al dogma della caduta; il nostro dogma è più utile, più morale, più umano. (Ferrari 1851, I, 222)

Carlo Cattaneo criticò invece la visione provvidenziale della storia proposta dal filosofo di Stoccarda e nel cui ritmo l'intellettuale milanese rilevava "una certa iattanza quasi militare" (Cattaneo 1960b [1839], I, 130). Nonostante ciò egli riconobbe in Vico ed Hegel gli unici teorici della metafisica dell'individuo:

Per opera di questi due pensatori si manifestò come l'umanità fosse fonte a se medesima di quei più alti ordini di idee che indarno i popoli e le scuole avevano dimandato alle muse, alle sibille, ai geni domestici, all'estasi socratica, alla intuizione, alla anamnesi, alla gnosi, alle idee innate, alle armonie prestabilite [...] Vico ed Hegel intrapresero l'istoria delle idee nei popoli, l'*Ideologia della società*. (Cattaneo 1960a [1864], 436)

D'altra parte nell'edizione italiana del compendio di lezioni hegeliane sulla *Filosofia della storia*, tradotto nel 1840 da Giambattista Passerini durante il suo esilio svizzero, quest'ultimo concorda con la concezione hegeliana della filosofia della storia che identifica nell'individuo lo strumento della *libertà assoluta* (Passerini 1840). In effetti uno dei mezzi più importanti per la diffusione

del pensiero hegeliano in Italia furono le traduzioni dei testi in italiano: oltre alla traduzione di Passerini, che fu la prima, Antonio Turchiarulo pubblicò la *Filosofia del diritto* nel 1848, nella cui introduzione si rintracciano i fermenti rivoluzionari del momento: “Non v’ha forza umana che valga ad arrestare un popolo nel corso immutabile della sua civiltà: non valgono compatte, schiere d’armi e di armati” (Turchiarolo in Hegel 1848, 5).

Ciò che rese così interessante la filosofia della storia hegeliana per gli hegeliani italiani fu sia la nozione di libertà intesa come la liberazione dell’umanità attraverso la lotta dello spirito nella sua esistenza storica, sia l’idea di progresso e liberazione per tutte le nazioni. Queste idee assumevano un particolare rilievo nel periodo risorgimentale in quanto rintracciavano in questa filosofia della storia la certezza della futura liberazione italiana; come ad esempio afferma Andrea Luigi Mazzini da Pescia nel 1847: “L’avvenire dell’Italia e dell’Europa appartiene oramai al libero pensiero, alla scienza assoluta che sola è destinata a rendere viva [...] la verità sulla stessa, e, in tal modo, la libertà, l’uguaglianza, la fraternità di tutti i popoli” (in Saitta 1967, II, 537). In questa prima fase quindi l’hegelismo italiano è aperto a ricevere il potenziale rivoluzionario della filosofia di Hegel e, contro lo stesso avvertimento hegeliano, la dialettica della filosofia della storia lo aiuta a guardare al futuro con la conferma della promessa di una nuova età in arrivo. Rispondendo alla chiamata hegeliana per la libertà, l’Italia sarà nuovamente parte della cultura europea, così come nel periodo di Tommaso Campanella e Giordano Bruno (Nuzzo 1998).

Se quindi è possibile individuare un interesse per la filosofia di Hegel nel nord Italia, è nel Sud della penisola che tale interesse prese la forma di un vero e proprio movimento filosofico, chiamato appunto hegelismo napoletano, il quale assunse un ruolo importante nella cultura filosofica nazionale. Tale movimento fu composto principalmente da giovani studiosi della stessa generazione e provenienti dalla provincia del Regno delle Due Sicilie, i quali provarono a leggere, tradurre ed interpretare la filosofia hegeliana in Italia per circa un quarantennio (1840-1876). Come descrive Sergio Landucci:

Si sviluppò, l’hegelismo italiano, in un’epoca che sta di mezzo tra la fioritura delle filosofie neocattoliche della Restaurazione, da una parte, e, dall’altra, la fioritura del positivismo. Germogliato in sordina non solo faticosamente, sì anche clandestinamente, nella Napoli d’avanti il ’48; continuato poi, alla luce del sole e con ricchezza di vigore aggressivo, in una formulazione democratica talora assai avanzata, nella Torino di Cavour, dove erano in esilio quelli che appunto allora si appalesarono come i maggiori esponenti del movimento, Bertrando Spaventa e Francesco De Sanctis; dopo l’Unità ritrovò in Napoli, nell’Università rinnovata, un centro di irradiazione assai vivace per almeno due decenni ancora. Quarant’anni, all’ingrosso, segnati dalla rivoluzione fallita del 1848, la rivoluzione gloriosa del 1860 e poi la caduta del potere temporale. (Landucci 1965, 597)

L’obiettivo principale degli hegeliani di Napoli era quello di indirizzare la filosofia di Hegel a sostegno delle lotte di emancipazione politica italiana.

Essi erano persuasi che la riflessione sulla tradizione filosofica nazionale avrebbe permesso il processo di autocoscienza che la libertà politica richiede, ed è proprio ciò a cui Pasquale Villari esortò Bertrando Spaventa nella sua lettera dell'ottobre del 1850:

*Fare intendere Hegel all'Italia, vorrebbe dire rigenerare l'Italia [...]* Senza filosofia non si può diventar nazione, e filosofia italiana oggi non v'è, né vi è speranza, se qualche giovane ardito non si spinge innanzi: ardisci. L'Italia non deve correre dietro alle pedate di nessuno, ha bisogno di trovare un sistema che rappresenti tutta la nazionalità, che raccolga quanti elementi di vita sono in tutta la penisola; ma, prima di tutto, ha bisogno di ritrovare la coscienza di sé medesima, ed a questo nessun sistema è più capace dell'hegeliano. (Spaventa 1923, 78)

Questi giovani studiosi vennero dalla provincia poco prima della rivoluzione del 1848 per studiare la filosofia hegeliana e quel particolare clima culturale creatosi a Napoli in quegli anni viene così descritto da Bertrando Spaventa, che ne fu uno dei protagonisti:

In Napoli sin dal 1843 l'idea hegeliana penetrò nelle menti dei giovani cultori della scienza, i quali mossi come da santo amore si affratellavano, e con la voce e con gli scritti la predicavano. Né i sospetti già desti della polizia, né le minacce e le persecuzioni valsero ad infievolire la fede in questi arditi difensori della indipendenza del pensiero; i numerosi studenti raccolti da tutti i punti del Regno nella grande capitale disertavano le vecchie cattedre, ed accorrevano in folla ad ascoltare la nuova parola. Era un bisogno irresistibile ed universale, che li spingeva ad un ignoto e splendido avvenire, all'unità organica dei diversi rami della cognizione umana; gli studiosi di medicina, di scienze naturali, di diritto, di matematiche, di letteratura, partecipavano al general movimento, ed ambivano soprattutto, come gli antichi italiani, di essere filosofi. Chi può ridire la gioia, le speranze, l'entusiasmo di quel tempo? Chi può ridire l'affetto col quale si amavano i giovani professori e gli allievi, e insieme procedevano alla ricerca della verità? Era un culto, una religione ideale, nella quale si mostravano degni nepoti dell'infelice Nolano. (Ivi, 322)

Al di là della divisione geografica tra nord e sud Italia, vi è anche una distinzione temporale in due periodi dell'hegelismo napoletano, proposta per la prima volta dall'allievo prediletto di Bertrando Spaventa, Antonio Labriola: il primo periodo pre-unitario tra il 1840 ed il 1860, ed il secondo, tra il 1861 ed il 1875, caratterizzato dal governo della *Destra storica* e dalle battaglie culturali intraprese con il positivismo e lo spiritualismo. Tali correnti filosofiche consideravano Hegel un avversario da combattere e fu proprio la vigorosa resistenza di Labriola al positivismo imperante che sul finire del secolo risvegliò nella più giovane generazione l'interesse per il filosofo di Stoccarda. Fu infatti proprio l'antipositivismo ed il marxismo di Antonio Labriola ad introdurre Benedetto Croce e Giovanni Gentile agli studi hegeliani. Intorno al 1876, con la caduta della *Destra storica* e

l'affermarsi delle culture positiviste e spiritualiste, l'hegelismo gradualmente scomparve e la causa viene rintracciata da Sergio Landucci nell'esaurirsi della motivazione politica legata all'unificazione, che fu appunto, la principale ragione dell'hegelismo napoletano:

Con Spaventa e De Sanctis era giunta al culmine quella motivazione politica nazionale che fu la caratteristica in forza della quale il movimento sorto a Napoli superò i limiti di un episodio regionale [...] da noi, al contrario che in Inghilterra (e in Francia), l'hegelismo non è stato solo un movimento accademico, di professori, ma è stato un elemento della vita civile della nazione nel momento culminante del suo Risorgimento. E per questo lato, a parte differenze di livello teorico ci troviamo [...] in presenza di un problema di "tradizione". Solo a condizione di considerare l'hegelismo da un punto di vista di "storia degli intellettuali" apparirà questa sua caratteristica originale. [...] la acquisì nel giornalismo, sui quotidiani, le appendici, le riviste, del decennio di preparazione – e la forza civile che mantenne anche dopo il '60 era in parte prosecuzione e in parte memoria di quel grande impegno di battaglia. La acquisì nel periodo in cui effettivamente l'Italia fu fatta, e appunto là dove la si faceva. [...] L'hegelismo italiano fu un fatto nazionale – come interpretazione della rivoluzione nazionale che si andava compiendo e sollecitazione per uno sviluppo moderno, avanzato, di essa; e come teoria, in una parola, della connotazione eminentemente *politica* che avrebbe dovuto assumere il concetto di nazionalità. (Landucci 1965, 615-616)

Secondo tale descrizione dello sviluppo della ricezione di Hegel in Italia possiamo affermare con Bobbio che nella storia politica italiana "tutte le strade conducono a Hegel; o, che è lo stesso, tutte le strade partono da Hegel" (Bobbio 1965, 237). Durante il Risorgimento infatti le connessioni tra la filosofia hegeliana, la storiografia e la politica sono estremamente connesse e per questo sorprende l'assenza di tale dibattito nella recente letteratura sul Risorgimento.

## 2. *Bertrando Spaventa e la concezione della modernità*

Se da una parte la ricezione della filosofia hegeliana da parte dei due principali protagonisti dello sviluppo dell'hegelismo in Italia, Bertrando Spaventa e Francesco De Sanctis, va certamente intesa come l'elaborazione di una filosofia nazionale capace di supportare l'emancipazione culturale e politica del paese, essa va anche compresa all'interno del nuovo approccio transnazionale degli studi sul Risorgimento. Tale approccio, aprendo un dialogo tra la storia delle idee politiche e la storia culturale, ha dimostrato come il contesto transnazionale fosse di vitale importanza per la comprensione del patriottismo e del liberalismo italiano, così come lo è a mio avviso per la comprensione della ricezione di Hegel in Italia<sup>2</sup>. Nel recente testo di Axel

<sup>2</sup>Tale dialogo è cominciato grazie allo studio di A.M. Banti che con il suo testo *La nazione del Risorgimento* (2000) mise in discussione la tradizionale tesi gramsciana del Risorgimento

Körner, *America in Italy*, l'autore sostiene infatti che “what the new cultural and intellectual history of the Risorgimento has shown is that ideas are not passively received but translated into a new context, where the final product often bears little similarity to the original” (Körner 2017, 24). In effetti lo stesso Spaventa invitava allo studio della filosofia classica tedesca non certo nel tentativo di una “servile imitazione della filosofia alemanna” bensì per considerare la circolazione delle idee tra la filosofia italiana e quella europea al fine di una migliore comprensione del pensiero nazionale:

Il pensiero filosofico italiano non fu spento sui roghi dei nostri filosofi, ma mutò stanza, e si continuò in più libera terra e in menti più libere; talché il ricercarlo nella nuova sua patria non è una servile imitazione della nazionalità alemanna, ma la riconquista di ciò che era nostro [...] Non i nostri filosofi degli ultimi duecento anni, ma Spinoza, Kant, Fichte, Schelling ed Hegel, sono stati i veri discepoli di Bruno, di Vanini, di Campanella, di Vico e di altri illustri. (Spaventa 2001, 31-32)

Questo approccio transnazionale acquisito dallo stesso gruppo degli Hegeliani di Napoli viene descritto dallo stesso Francesco Fiorentino, il quale fu presto affascinato dal pensiero di Bertrando Spaventa, allontanandosi dalle sue iniziali preferenze giobertiane:

In Hegel si era posato lo spirito alemanno, e gli Italiani che ne seguivano il corso s'innamorarono di quella stupenda sintesi. [...] Bertrando Spaventa perseverò costante nell'impresa di ricongiungere la filosofia italiana con la filosofia europea, disvelando la più intima parentela che legava la filosofia nostra con la germanica. (Fiorentino 2007, 21-23)

Il principale tratto di originalità della ricezione di Hegel da parte di Spaventa e De Sanctis è comunque da rintracciare nell'influenza vichiana che portò Spaventa ad interpretare l'*Assoluto* della metafisica hegeliana come *Umanità*, ovvero come aspetto pratico della autocoscienza (*Begierde*), e De Sanctis a proclamare l'“intima unione della filosofia e della storia” (De Sanctis 1972 [1869], 71), saldando insieme *verum* e *factum*, filosofia e filologia<sup>3</sup>. La ricezione spaventiana di Hegel è maggiormente legata alla *Fenomenologia dello Spirito*, mentre De Sanctis, che aveva riassunto e tradotto parte della hegeliana *Scienza della logica* nei tre anni di prigionia (dal 1850 al 1853) trascorsi a Castel

come rivoluzione passiva e carente dell'appoggio delle classi popolari e prodotto unicamente dall'élite. Egli invece sottolinea il ruolo dell'ideologia, del linguaggio e della letteratura nella trasformazione del nazionalismo italiano in un movimento di massa. Per quanto riguarda l'ap-proccio transnazionale agli studi sul Risorgimento si suggeriscono i seguenti testi: Riall 2007; 2014; Isabella 2009; 2012; Körner 2009; 2017; Raponi 2014; Riall, Janz 2014.

<sup>3</sup>Circa il contesto della cultura filosofica hegeliana a Napoli si segnalano tra gli altri Russo 1959; Landucci 1964; Oldrini 1969; 1983; Tessitore 1997.

dell'Ovo di Napoli, dove fu incarcerato con l'accusa di essere un sostenitore di Mazzini, insiste su di un rifiuto ragionato del "sistema": "Il sistema sospingeva Hegel a cercare nella forma l'idea; ma il sistema non lo sospinse sino a disconoscere l'unità organica dell'idea e della forma" (De Sanctis 1955, 604).

L'approccio transnazionale permette in particolare la comprensione della riflessione sulla modernità compiuta da Spaventa come perno intorno a cui ruota la sua nota teoria della "circolazione europea del pensiero italiano", così definita da Giovanni Gentile nel suo *Bertrando Spaventa* (1920). Tale tesi spaventiana, pubblicata nel 1862 con il titolo *Prolusione ed introduzione alle lezioni di filosofia nella Università di Napoli. 23 Novembre – 23 Dicembre 1861*<sup>4</sup>, mirava a dimostrare: in primo luogo, che i filosofi italiani del Rinascimento furono i precorritori della filosofia moderna; in secondo luogo che i filosofi italiani a lui contemporanei – Galluppi, Rosmini e Gioberti – fossero, nei risultati del loro pensiero, in consonanza col pensiero europeo. Con questa teoria Spaventa tentò di costruire una cerniera tra le due tradizioni a cui era maggiormente legato: il pensiero rinascimentale e la filosofia classica tedesca. La teoria della circolazione si fonda sulla convinzione che il mondo moderno può essere compreso e interpretato solo da una filosofia europea, ovvero non legata esclusivamente alle singole tradizioni nazionali. Spaventa delinea un percorso di sviluppo della filosofia moderna attraverso le differenti stazioni in cui il pensiero si è fermato ed ha preso un'altra direzione. Il percorso del pensiero moderno comincia, come già aveva sostenuto negli studi del suo esilio torinese, in Italia ma, lungi dal proporre una differente versione del primato italiano, la teoria della "circolazione europea del pensiero italiano" è da considerarsi una tesi in totale contrapposizione all'idea del primato elaborato dal neoguelfismo<sup>5</sup>, in quanto pone in relazione la filosofia italiana con il pensiero europeo e denuncia la marginalità culturale italiana. Infatti, se da una parte Spaventa rivendica la peculiarità del pensiero italiano, dall'altra spiega come la grandezza di quella idea si sia potuta esprimere solo in altri luoghi:

Dopo le lunghe torture di Campanella e il rogo di Bruno, si formarono in Italia due correnti contrarie: quella de' nostri sommi pensatori e quella de' loro carnefici. Tale contraddizione nel seno stesso della vita nazionale impedì lo sviluppo della filosofia del Risorgimento, e fu cagione che Vico e Gioberti poco fossero compresi, anzi, dirò francamente, non comprendessero perfettamente se stessi. Così la mancanza di libertà

<sup>4</sup> Giovanni Gentile ripubblicò il testo col titolo con il quale ha poi maggiormente circolato, *La filosofia italiana nelle sue relazioni con la filosofia europea*, nel 1908. Egli voleva sottolineare con questo nuovo titolo che l'opera non era una semplice esposizione di storia della filosofia bensì una vera e propria filosofia. L'ultima edizione è stata curata da Alessandro Savorelli (Spaventa 2003 [1862]).

<sup>5</sup> L'idea del primato era l'idea di una filosofia italiana stabile nei suoi concetti, proveniente da una remota antichità autoctona e autonoma dalle "deviazioni" del pensiero straniero. Sul confronto di Spaventa con la "ideologia italiana" si veda anche il recente studio di Alessandro Savorelli (2017).

ci fece per lungo tempo come stranieri a noi medesimi, e il nostro vero pensiero divenne quasi un segreto per noi, prosperando in altre contrade. È tempo di ripigliarlo, che è nostro, ora che siamo liberi. (Spaventa 2003, 71)

La mancanza di libertà, la repressione politica e religiosa, l'isolamento culturale sono tra i motivi *storici* individuati da Spaventa per spiegare i "salti" nella storia del pensiero. Egli ritiene che, nonostante "l'isolamento" e la "marginalità" della cultura italiana, essa possedesse lo stesso carattere di tutta la filosofia moderna europea. Infatti i due poli della riflessione italiana che si svilupparono nella filosofia rinascimentale e che costituiscono la coscienza moderna furono gli stessi intorno ai quali si articolò la moderna filosofia europea: il principio della infinità reale di Dio e quello della spontaneità del pensiero umano:

Il secolo decimo sesto fu l'epoca, in cui lo spirito umano ruppe le catene che sino allora lo avevano avvinto, e fu libero. Non vi ha epoca che sia più gloriosa per l'Italia. Da quel tempo noi fummo come separati dalla vita universale, e parve che lo spirito che animava il mondo e lo spingeva, ci avesse abbandonato. (Spaventa 2008, 140)

La "Riforma" operata dalla filosofia del Rinascimento ed in particolare da Giordano Bruno e Tommaso Campanella nega, in opposizione al vecchio e al nuovo cattolicesimo, il principio della gerarchia e ogni tutela della coscienza religiosa: afferma l'intimità dell'elemento religioso nello spirito dell'uomo e la relazione immediata della sua coscienza con Dio. Pone il principio della *soggettività* come "libera determinazione di sé medesimo" al centro della vita religiosa, non ammettendo di sottoporsi ad alcuna autorità e sostenendo il valore infinito dell'uomo e delle sue relazioni. La Riforma riconosce quindi che vi sono delle opposizioni da conciliare, quelle opposizioni poste dalla Scolastica, così come lo riconobbe la dottrina religiosa dei Riformatori tedeschi. Secondo Spaventa sia la Riforma protestante che il nuovo principio che si sviluppò nella filosofia del XVI secolo hanno in fondo la stessa causa: il tentativo di emancipazione della scienza, dello Stato e della religione, e la caduta della Scolastica. Tale obiettivo viene realizzato da entrambe le esperienze mediante il concetto della potenza e del valore infinito dell'uomo.

L'elaborazione della teoria della "circolazione europea del pensiero italiano", oltre ad essere di per sé transnazionale in quanto pone immediatamente in una relazione attiva ed originale il pensiero italiano con la filosofia europea, lo è nella sua stessa elaborazione in quanto considera al centro della modernità la filosofia del Rinascimento. Essa infatti entra direttamente in relazione col diffuso dibattito europeo che nella prima metà del XIX secolo sottolineava il ruolo decisivo del protestantesimo nelle origini della modernità, implicando in questo modo una valutazione del cattolicesimo come fattore retrogrado, e proponendo un quadro interpretativo che ha dato prova di essere di lunga durata. Infatti gran parte della storiografia europea è stata condizionata per



lungo tempo dal paradigma che ha descritto i paesi cattolici come arretrati a causa del loro sviluppo storico, attribuendo una posizione subordinata e periferica alle regioni meridionali, raffigurate come una sorta di “Oriente” interno all’Europa. La riflessione sulle radici della modernità che ha avuto luogo in Europa nel corso del XIX secolo presenta alcune peculiarità nel caso dell’Italia, che, essendo il centro del potere politico della Chiesa cattolica, è divenuta il bersaglio della critica protestante. Il paradigma dell’arretratezza italiana e della debolezza morale si diffuse attraverso la Gran Bretagna, la Germania, la Francia e la Svizzera. L’aspetto più interessante di questa diffusa tesi storiografica è che essa ha permeato la coscienza di un settore significativo della élite intellettuale italiana, la quale identificava nell’assenza della riforma protestante in Italia la causa della mancanza di libertà politica e della sua decadenza morale.

Durante il XIX secolo la maggior parte degli intellettuali e storici europei erano impegnati nella definizione del paradigma della modernità e l’interpretazione hegeliana della riforma è stata significativa per lungo tempo nella storiografia dell’Europa moderna. Il filosofo di Stoccarda sostiene che la Riforma ha operato la rottura con il cattolicesimo e con il Medioevo (Fasolt 2008). Il XV secolo e i primi decenni del XVI sono, infatti, un periodo cruciale nella storia d’Europa: l’età delle scoperte, il Rinascimento e la Riforma rappresentavano le forze motrici della modernità (Sebastián 2015). Tuttavia dalla metà del XIX secolo, la filosofia della storia di Hegel aveva sancito che la vera rinascita europea fosse quella dello spirito religioso rappresentata dalla Riforma, che è la “die Revolution der Freiheit des Geistes”<sup>6</sup>, un prodotto della *Innigkeit*. In questo modo la triade delle forze motrici della modernità – l’età delle scoperte, il Rinascimento e la Riforma – cambia e i primi due termini passano in posizioni subordinate, mentre il terzo diviene la categoria interpretativa centrale (Iarocci 2006).

La narrazione della supremazia protestante risulterà essere una delle eredità culturali più durature del XIX secolo. Tale operazione intellettuale esclude i paesi cattolici dal “cammino verso la modernità” e gradualmente ridusse al minimo il ruolo decisivo svolto da Italia, Spagna e Portogallo, rispettivamente protagonisti del Rinascimento e delle scoperte. È all’interno di questo più ampio quadro storiografico europeo e nazionale che va compresa la natura transnazionale della teoria spaventiana ed il rilievo attribuito alla filosofia del Rinascimento. È infatti interessante notare come nella storiografia italiana ed europea del XIX secolo all’entusiasmo per la Riforma protestante corrispondesse una concezione negativa del Rinascimento italiano, considerato un periodo culturalmente pre-moderno, soprattutto a causa della mancanza

<sup>6</sup> Hegel 1840 [1837], 524. Trad. it. di Bonacina, Sichirolo 2003, 340: “rivoluzione principale della libertà dello spirito”.



di libertà politica e all'assenza dell'affermazione della Riforma protestante<sup>7</sup>. Lo studio di Spaventa della filosofia del Rinascimento non deve essere tanto preso in considerazione per la sua accuratezza storiografica né per l'approccio metodologico, ma va compreso all'interno del dibattito storiografico che dominava la cultura italiana ed europea. Riconoscendo nella filosofia italiana del Rinascimento gli stessi due principi che caratterizzano la modernità – l'autonomia della coscienza e il valore infinito della dignità umana –, Spaventa compie un'operazione culturale e allo stesso tempo politica, proponendo il “cammino italiano verso la modernità” e riconducendo l'Italia nell'Europa moderna e nel progresso<sup>8</sup>.

### 3. *Francesco De Sanctis tra hegelismo e Republicanesimo*

Uno dei principali contributi allo sviluppo della prospettiva transnazionale nell'interpretazione del periodo risorgimentale lo si deve certamente all'analisi di una esperienza estremamente diffusa come quella dell'esilio. Il recente studio di Maurizio Isabella, *Risorgimento in Exile*, ha accuratamente descritto la complessa interazione intellettuale che si è verificata nel XIX secolo tra i patrioti italiani e la vita culturale e politica europea: “between 1799 and 1860 [exile] was a phenomenon which affected a significant section of the Italian educated classes, if not in quantitative terms, then in terms of the importance that this group of exiled intellectuals had in Italy and continued to have abroad in the creation of a national movement and a national identity”. A differenza di altri studiosi, Isabella sottolinea la “migration of ideas from the host country into Italian thinking by way of the exiles, thus ‘decontextualizing’ it from the milieu in which it was originally conceived” (Isabella 2009, 1-2). Il carattere del Risorgimento fu il dialogo con le altre culture, che dimostra il processo di reciproca generazione delle diverse identità: “As a form of displacement, the experience of exile invites us to focus on how culture moves, on the relations that were established between Italy and diasporic community, and between the diaspora and the cultures encountered in the host countries” (ivi, 6). È a mio avviso all'interno di questo quadro che va interpretato l'esilio zurighese di De Sanctis, dove insegnò letteratura italiana al Politecnico dal 1856 al 1860.

<sup>7</sup> Per le interpretazioni del concetto di Rinascimento nel XIX secolo vi sono diversi studi di approfondimento tra i quali si segnalano Croce 1945 [1939]; Russo 1959 [1928]; Canone 1998; Tessitore 2002.

<sup>8</sup> Per una più attenta analisi delle interpretazioni del Rinascimento nel pensiero europeo ed italiano del Risorgimento mi permetto di rinviare al mio studio *La costruzione dell'identità nazionale e le interpretazioni del Rinascimento nell'hegelismo napoletano*, in *Bertrando Spaventa. Coscienza nazionale* presente nel volume di atti del convegno *Bertrando Spaventa. Tra coscienza nazionale e filosofia europea*, tenutosi a Chieti il 23-24 febbraio 2017 e in corso di pubblicazione presso l'editore Viella.

L'irpino arrivò a Zurigo, nel 1856, da Torino, dove si trovava in esilio con i suoi più cari amici Diomede Marvasi, Angelo Camillo De Meis e Bertrando Spaventa, tutti hegeliani meridionali come lui. Aveva accettato l'invito ad insegnare letteratura italiana al Politecnico di Zurigo soprattutto per necessità economiche e tuttavia rappresentò un valido contributo alla storia dell'Università, come dimostrano i numerosi studi dedicati al rapporto tra l'autore ed il Politecnico<sup>9</sup>. Lì stabilì contatti con l'avanguardia artistica e culturale europea, come i musicisti Franz Liszt e Richard Wagner o gli storici Friederich T. Visser e Jacob Burckhardt<sup>10</sup>, ed elaborò la sua concezione del Rinascimento ed in particolare la sua interpretazione del Machiavelli repubblicano<sup>11</sup>.

In effetti, diversamente dagli altri Hegeliani di Napoli, De Sanctis aveva espresso simpatie per Mazzini ed il movimento repubblicano, come ben messo in risalto dai recenti lavori di Paolo Orvieto (2015) e Toni Iermano (2017). Testimonianza importante a questo proposito è la corrispondenza tra i suoi più cari amici Angelo Camillo De Meis e Diomede Marvasi ed in particolare una lettera del 2 febbraio 1865 in cui l'ormai reazionario De Meis, criticando il recente spostamento su posizioni democratiche di De Sanctis, ricorda quanto quest'ultimo avesse sempre nutrito simpatie repubblicane:

Tu e io sappiamo che non è tanto conversione quanto pare: sappiamo che in fondo c'è stato sempre in lui il *repubblicano-mazziniano*, e che c'è anche adesso – e lui ha un bel dire di no, ma non conosce gli uomini e il meno che conosce è lui stesso – ma il pubblico non sa né vuol sapere quello che egli è stato ed è in fondo, si attiene ai fatti e lo condanna. (Moscati 1933, 270)

Tali premesse mazziniane si erano sviluppate già negli anni dell'esilio calabrese, come dimostra la sua condanna dell'individualismo che emerge attraverso gli studi leopardiani del 1849 e la “relativa riabilitazione dal solipsistico e rinunciatario pessimismo al nuovo spirito combattivo e comunitario” (Orvieto 2015, 97). Il suo repubblicanesimo emerse però con maggiore chiarezza nel periodo dell'esilio zurighese: De Sanctis di solito si riferisce al paese ospitante come la libera Svizzera, ed ha avuto l'opportunità di percepire la differenza di un popolo repubblicano rispetto a quello italiano, ovvero un popolo in cui

<sup>9</sup> Per un approfondimento sugli anni zurighesi di De Sanctis ed il peculiare rapporto con il Politecnico di Zurigo si indicano alcuni dei più rilevanti studi: Zoppi 1933, 1948; Caligari 1956; Isella 1985; Martinoni 2017.

<sup>10</sup> A proposito della connessione tra l'opera di Burckhardt *Die Kultur der Renaissance in Italien* e la *Storia della letteratura italiana* di De Sanctis si veda Janner 1932; Cantimori-1932; Fubini 2000.

<sup>11</sup> Per la ricostruzione dello sviluppo dell'interpretazione repubblicana di Machiavelli durante il periodo zurighese mi permetto di segnalare il mio recente contributo (Gallo 2017). Per una più approfondita analisi della relazione tra esilio zurighese e l'interpretazione del Rinascimento si segnalano i recenti contributi Rubini 2014; Orvieto 2015.

i cittadini “parlano della patria con quell’interesse che la nostra plebe mette nei suoi affari privati” (Zoppi 1932, 18).

La prova più evidente di come questa esperienza transnazionale da esule in Svizzera abbia influito sull’elaborazione dei concetti politici di De Sanctis, e non solo sulle tesi storiografiche, ci è fornita dall’analisi del registro del prestito della Stadtbibliothek di Zurigo (Besomi 1985), dall’ottobre 1859 al marzo 1860, ovvero nel periodo in cui insegnava il corso su *Machiavelli e i suoi tempi*, e testimonia la sua attenzione agli studi repubblicani. In quel semestre De Sanctis prese in prestito oltre ai volumi che gli dessero un riferimento storico per la vita fiorentina nel XVI secolo<sup>12</sup>, il *Principe* e i *Discorsi* di Machiavelli (nell’edizione della Società Tipografica dei Classici Italiani, Milano, 1804)<sup>13</sup>. Egli infatti insiste sull’aspetto repubblicano del pensiero di Machiavelli differenziandosi da Hegel, che, nel suo saggio su *Die Verfassung Deutschlands* (1802-1803), si concentra sul *Principe*. Il filosofo di Stoccarda individua il principio più importante di Machiavelli nell’idea che “das Freiheit nur in der gesetzlichen Verbindung eines Volkes zu einem Staate möglich sei”<sup>14</sup>, mentre De Sanctis sottolinea gli aspetti repubblicani del pensiero di Machiavelli e il ruolo centrale del suo pensiero nell’elaborazione del concetto di patria:

Niccolò propone addirittura la costituzione di un grande stato italiano, che sia baluardo d’Italia contro lo Straniero. Il concetto di patria gli si allarga. Patria non è solo il piccolo comune, ma è tutta la nazione. L’Italia nell’utopia dantesca è il giardino dell’impero; nell’utopia del Machiavelli è la patria, nazione autonoma e indipendente. (De Sanctis 2004 [1870-1871], 491)

La connessione per De Sanctis tra questa elaborazione concettuale e storiografica con il processo di emancipazione politica che l’Italia attraversava nel periodo risorgimentale emerge con chiarezza quando nel 1871 scrive:

Siamo dunque alteri del nostro Machiavelli. Gloria a lui, quando crolla alcuna parte dell’antico edificio. E gloria a lui quando si fabbrica alcuna parte del nuovo. In questo momento che scrivo, le campane suonano a distesa, e annunziano l’entrata degli italiani a Roma. Il potere temporale crolla. E si grida il viva all’unità d’Italia. Sia gloria al Machiavelli. (Ivi, 525)

Nonostante questa sua attenzione repubblicana è indubbia l’adesione alla monarchia dei Savoia ed il sostegno alla politica di Cavour, ritenuta la soluzione più moderata tra il clericalismo ed il socialismo, e certamente la più attuabile

<sup>12</sup> In particolare le *Istorie fiorentine* di Giovanni Villani (22 ottobre 1859), *Vita e pontificato di Leone X* e *Vita di Lorenzo de’ Medici* di Guglielmo Roscoe (29 ottobre 1859).

<sup>13</sup> De Sanctis prese anche in prestito il volume di Machiavelli *Legazioni* (12 Marzo 1860).

<sup>14</sup> Hegel 1893, 99. Trad. it. di Cesa 1972, 104: “la libertà è possibile solo quando le persone sono legalmente unite all’interno di uno Stato”.

nell'immediato periodo post-unitario. Nonostante ciò l'esperienza zurighese segna l'inizio del processo di crisi dell'hegelismo all'interno della riflessione desanctisiana e l'elaborazione di un percorso culturale che si distaccasse dal filosofo di Stoccarda. D'altra parte la vita politica di De Sanctis fu sempre molto attiva e si affiancava all'impegno culturale in quanto rivestì diversi incarichi politici: rientrato da Zurigo a Napoli il 6 agosto del 1860, sulla scia dell'impresa dei Mille, viene nominato il 9 settembre da Garibaldi Governatore della provincia di Avellino, poi Direttore della Pubblica Istruzione del governo dittatoriale provvisorio di Napoli. In questa veste i suoi obiettivi sono quelli di rifondare la scuola napoletana, statalizzare i licei dei Gesuiti, aprire le università a tutti gli studenti, riformare l'università e sostituire i professori nominati solo per meriti politici ristabilendo in cattedra prigionieri politici e gli esuli, come il suo vecchio compagno Bertrando Spaventa, che assumerà la cattedra di Filosofia Teoretica alla Federico II di Napoli nel 1860. De Sanctis fu inoltre eletto deputato al primo Parlamento nazionale; poi ministro della Pubblica istruzione con Cavour e Ricasoli (marzo 1861 – marzo 1862) ricoprendo poi, con alcune pause, sia incarichi di deputato che di ministro fino al 1880. Fu egli stesso a definire il suo doppio impegno culturale e politico come imprescindibile per la sua realizzazione: "La vita politica non mi ha disgustato affatto: la mia vita ha due pagine, una letteraria, l'altra politica, né penso a lacerare nessuna delle due: sono due doveri della mia storia che continuerò fino all'ultimo" (De Sanctis 1993, 741).

Se da una parte l'impegno politico diretto è una caratteristica esclusiva del fenomeno dell'hegelismo in Italia, le relazioni tra hegelismo e repubblicanesimo erano dibattute in Germania, ed è proprio all'interno di questo scambio culturale transnazionale che va inserita la sensibilità repubblicana di De Sanctis. Nonostante questa connessione, la letteratura critica ha sottovalutato il rapporto tra hegelismo e repubblicanesimo – considerato come le pratiche e le istituzioni della cittadinanza come parte integrante dell'esperienza della libertà (Moggach 2011a). Pochi studiosi hanno messo in luce tale connessione all'interno del pensiero di Hegel (Patten 2002; Bohman 2010; Moggach 2011a), che è poi stata analizzata dal punto di vista della ricezione della filosofia di Hegel solo da Douglas Moggach, che ha lavorato sul gruppo tedesco della Sinistra hegeliana (Moggach 2006). Tale dibattito nell'hegelismo italiano è invece completamente assente ed il presente contributo intende andare nella direzione di un approfondimento di quella interpretazione umanistica dell'hegelismo proposta da questi studiosi. Moggach sostiene a proposito degli hegeliani del *Vormärz* che:

In this humanist and historical reading, Hegel's doctrine of absolute spirit, the mutual relation of art, religion, and philosophy, reveals itself to be in need of revision, or at least of restatement. Thus spirit must not be seen to involve the activities of a transcendent power, of God acting through us, but refers to immanent process of individual and social self-formation. (Ivi, 7)

Queste parole possono essere applicate anche al contributo filosofico, storiografico e politico degli hegeliani di Napoli, ed in particolare di Bertrando Spaventa e Francesco De Sanctis, che attuarono una lettura umanistica della filosofia di Hegel, dimostrando in questo modo di essere parte attiva del più vasto dibattito europeo sull'hegelismo e di essere inoltre soggetti di originale rielaborazione teorica e politica e non di una sterile ricezione. Tale elemento transnazionale dell'hegelismo meridionale emerge solo se si interpreta tale esperienza filosofica all'interno del vivo e dinamico contesto risorgimentale.

#### *Riferimenti bibliografici*

- Banti A.M. (2000), *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità, onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi.
- (2009 [2004]), *Il Risorgimento italiano*, Bari-Roma, Laterza.
- Banti A. M., Chiavistelli Antonio, Mannori Luca, Meriggi Marco, a cura di (2011), *Atlante culturale del Risorgimento. Lessico del linguaggio politico dal Settecento all'Unità*, Roma-Bari, Laterza.
- Beales Derek, Biagini E.F. (2005), *Il Risorgimento e l'unificazione dell'Italia*, Bologna, il Mulino.
- Besomi Ottavio (1985), "De Sanctis 'in partibus transalpinis' ma non 'infedelium': letture zurighesi", in Dante Isella, *Per Francesco De Sanctis. Nel centenario della morte*, Atti del Convegno di Studi (Politecnico di Zurigo, 2 dicembre 1983), Bellinzona, Casagrande, 89-116.
- Biagini Enza, Orvieto Paolo, Piazzesi Sandro, a cura di (2017), "Francesco De Sanctis (1817-2017)", *Rivista di Letteratura Italiana* 35, 1.
- Bobbio Norberto (1965), *Da Hobbes a Marx. Saggi di storia della filosofia*, Napoli, Morano.
- Bohman James (2010), "Is Hegel a Republican? Pippin, Recognition, and Domination in the Philosophy of Right", *Inquiry* 53, 5, 435-449.
- Caligari Guido (1956), *L'arrivo e il soggiorno del De Sanctis a Zurigo. Discorsi pronunciati il 30 aprile 1956 per il centenario dell'insegnamento di Francesco De Sanctis al Politecnico*, con un'introduzione di S.E.M. Coppini, Zurigo, Edizioni Poligrafiche.
- Canone Eugenio, a cura di (1998), *Brunus redivivus. Momenti della fortuna di Giordano Bruno nel XIX secolo*, Pisa-Roma, Istituti editoriali e poligrafici internazionali.
- Cantimori Delio (1932), "Sulla storia del concetto di Rinascimento", *Gli Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa* 1, 3, 229-268.
- Cattaneo Carlo (1960a [1864]), "Dell'antitesi come metodo di psicologia sociale", in Cattaneo 1960b, 407-493.
- (1960b), *Scritti filosofici*, a cura di Norberto Bobbio, in Comitato italo-svizzero (a cura di), *Edizione delle opere di Carlo Cattaneo*, vol. I, Saggi, Firenze, Le Monnier.
- Croce Benedetto (1945 [1939]), "La crisi italiana del Cinquecento e il legame del Rinascimento col Risorgimento", in Id., *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento*, vol. I, Bari, Laterza, 1-16.
- De Sanctis Francesco (1955), *Opere*, vol. V, *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di Sergio Romagnoli, Torino, Einaudi.

- (1972 [1869]), “Conferenze su Niccolò Machiavelli”, in Id., *Opere*, a cura di Carlo Muscetta, vol. XIV, *L'arte, la scienza e la vita. Nuovi saggi critici, conferenze e scritti vari*, a cura di M.T. Lanza, Torino, Einaudi, 34-92.
- (1993), *Epistolario (1863-1869)*, a cura di Attilio Marinari, Giovanni Paoloni, Giuseppe Talamo, Torino, Einaudi.
- (2004 [1870-1871]), *Storia della letteratura italiana*, in Id., *Opere*, a cura di Niccolò Gallo, Roma, Istituto della enciclopedia italiana (facs. Ricciardi 1961).
- Duggan Christopher (2007), *The Force of Destiny. A History of Italy since 1796*, London, Penguin Books.
- Fasolt Constantin (2008), “Hegel’s Ghost: Europe, the Reformation, and the Middle Ages”, *Viator* 39, 1, 345-386.
- Ferrari Giuseppe (1851), *Filosofia della rivoluzione*, vol. I, London.
- (1854 [1837]), *La mente di Gianbattista Vico: Aggiuntovi il primo scritto storico di Vico*, Milano, Società tipografica dei classici italiani.
- Fiorentino Francesco (2007 [1881]), “Considerazioni sul movimento della filosofia in Italia dopo l’ultima rivoluzione del 1860”, in Id., *Manuale di storia della filosofia [ad uso dei licei]*, vol. IV, *La filosofia in Italia dopo il 1860*, Napoli, La Scuola di Pitagora, 11-80.
- Fubini Riccardo (2000), “Considerazioni su Burckhardt: Il libro sul Rinascimento in Italia; De Sanctis e Burckhardt”, *Archivio Storico Italiano* 158, 583, 85-118.
- Gallo Fernanda (2012), *Dalla patria allo Stato. Bertrando Spaventa, una biografia intellettuale*, prefazione di Maurizio Viroli, Bari-Roma, Laterza.
- (2015), “Philosophical Revolution and the Shaping of European Consciousness: Bertrando Spaventa’s *La filosofia italiana nelle sue relazioni con la filosofia europea*”, *Phenomenology and Mind* 8, 213-222.
- (2017a), “Francesco De Sanctis interprete del Rinascimento”, in Enza Biagini, Paolo Orvieto, Sandro Piazzesi 2017, 59-74.
- (2017b, c.d.s.), *La costruzione dell’identità nazionale e le interpretazioni del Rinascimento nell’hegelismo napoletano*, in *Bertrando Spaventa. Coscienza nazionale* (Chieti il 23-24 febbraio 2017), Roma, Viella.
- Garin Eugenio (1972), “La fortuna nella filosofia italiana”, in Gaetano Calabrò, Alberto Caracciolo, Eugenio Garin *et al.* (a cura di), *L’opera e l’eredità di Hegel*, Bari, Laterza, 123-138.
- Gentile Giovanni (1920), *Bertrando Spaventa*, Firenze, Vallecchi.
- Hegel G.W.F. (1840 [1837]), *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, hrsg. von Eduard Gans, Berlin, Dunder und Humblot. Trad. it. e cura di Giovanni Bonacina, Livio Sichirollo (2003), *Lezioni sulla filosofia della storia*, Laterza, Roma-Bari.
- (1848), *Filosofia del diritto*, trad. it. e introduzione di Antonio Turchiarulo, Napoli, Fibreno.
- (1893), *Kritik der Verfassung Deutschlands*, Kassel, Fisher & Co Verlag. Trad. it. di Claudio Cesa (1974), *Costituzione della Germania*, in G.W.F. Hegel, *Scritti politici (1798-1831)*, a cura di Claudio Cesa, Torino, Einaudi.
- Iarocci Michael (2006), *Properties of Modernity: Romantic Spain, Modern Europe and the Legacies of Empire*, Nashville, Vanderbilt UP.
- Iermano Toni (2017), *Francesco De Sanctis. Scienza del vivente e politica della prassi*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra.



- Isella Dante (1985), *Per Francesco De Sanctis, nel centenario della morte*, Atti del convegno di studi (2 dicembre 1983, Politecnico di Zurigo), Bellinzona, Casagrande.
- Janner Arminio (1932), "Jacob Burckhardt und Francesco De Sanctis", *Zeitschrift für schweizerische Geschichte* 12, 2, 210-233.
- (1933), "Problemi del Rinascimento", *Nuova Antologia* 11, 3-8.
- Körner Axel (2009), *The Politics of Culture in Liberal Italy. From Unification to Fascism*, New York-London, Routledge.
- (2017), *America in Italy. The United States in the Political Thought and Imagination of the Risorgimento, 1763-1865*, Princeton, Princeton UP.
- Landucci Sergio (1964), *Cultura e ideologia in Francesco De Sanctis*, Milano, Feltrinelli.
- (1965), "L'hegelismo in Italia nell'età del Risorgimento", *Studi Storici* 6, 4, 597-628.
- Marini Giuliano, a cura di (1987), "Introduzione a Hegel", in G.W.F. Hegel, *Lineamenti di filosofia del diritto. Diritto naturale e scienza dello Stato in compendio*, trad. it. di Giuliano Marini, Roma, Laterza.
- Martinoni Renato (2017), "Cultura e gossip. 'Von Heiligen' a Zurigo", in Enza Biagini, Paolo Orvieto, Sandro Piazzesi 2017, 351-364.
- Mazzini Giuseppe (1837), "Moto letterario in Italia", in Id. (1862), *Scritti editi e inediti*, vol VI, Milano, Daelli Editore, 289-334.
- Moggach, Douglas (2011a), "Hegelianism, Republicanism and Modernity", in Id., *The New Hegelians. Politics and Philosophy in the Hegelian School*, Cambridge, Cambridge UP, 1-23.
- ed. (2011b), *Politics, Religion, and Art: Hegelian Debates*, London, Northwestern UP.
- ed. (2006), *The New Hegelians. Politics and Philosophy in the Hegelian School*, Cambridge, Cambridge UP.
- Moscati Ruggero (1933), "Spigolature sul 'professore' dalla corrispondenza tra A.C. De Meis e D. Marvasi", *Irpina* 5, 5-6, 255-283.
- Nuzzo Angelica (1998), "An Outline of Italian Hegelianism (1832-1998)", *The Owl of Minerva* 29, 2, 165-205.
- Oldrini Guido, a cura di (1969), *Il primo hegelismo italiano*, prefazione di Eugenio Garin, Firenze, Vallecchi.
- (1973), *La cultura filosofica napoletana dell'Ottocento*, Roma-Bari, Laterza.
- Orvieto Paolo (2015), *De Sanctis*, Roma, Salerno Editrice.
- Passerini G.B. (1840), Prefazione del traduttore, in G.W.F. Hegel, *Filosofia della storia*, compilata dal Dott. Edoardo Gans, tradotta dal tedesco da G.B. Passerini, Capolago, Tipografia e Libreria Elvetica, V-XXXII.
- Patriarca Silvana (2010), *Italian Vices: Nation and Character from the Risorgimento to the Republic*, Cambridge-New York, Cambridge UP.
- Patten Alan (2002), *Hegel's Idea of Freedom*, Oxford-New York, Oxford UP.
- Pécout Gilles (1997), *Naissance de l'Italie contemporaine*, Paris, Nathan. Trad. it. di Marco di Sario (2011), *Il lungo Risorgimento. La nascita dell'Italia contemporanea (1770-1922)*, a cura di Roberto Balzani, Milano, Mondadori.
- Riall Lucy (1994), *Italian Risorgimento: State, Society and National Unification*, London, Routledge. Trad. it. di Pinella Di Gregorio, David Scaffei (2007 [2001]), *Il Risorgimento. Storia e interpretazioni*, a cura di David Scaffei, Roma, Donzelli.
- (2014), "Travel, Migration, Exile: Garibaldi's Global Fame", *Modern Italy* 19, 1, 41-52, <<http://dx.doi.org/10.1080/13532944.2013.871419>>.

- Riall Lucy, Körner Axel (2009), "Alberto Banti's Interpretation of Risorgimento Nationalism: A Debate", *Nations and Nationalisms* 15, 3, 396-461.
- Riall Lucy, Oliver Janz (2014), "Special Issue: The Italian Risorgimento: Transnational Perspectives. Introduction", *Modern Italy* 19, 1, 1-4.
- Rizzo Francesca (2017), "La costruzione della tradizione idealistica italiana", *Il Pensiero Italiano. Rivista di Studi Filosofici* 1, 1, 1-19, doi: 10.6092/2532-6864/2017.1.1-19.
- Romagnosi G.D. (1832), "Alcuni pensieri sopra un'ultra metafisica filosofia della storia", *Antologia: giornale di scienze, lettere e arti* 46, 16, 23-36.
- Rubini Rocco (2014), *The Other Renaissance: Italian Humanism Between Hegel and Heidegger*, Chicago, University of Chicago Press.
- Russo Luigi (1959 [1928]), *Francesco De Sanctis e la cultura napoletana*, Firenze, Sansoni.
- Saitta Armando (1967), *Sinistra hegeliana e problema italiano negli scritti di A.L. Mazzini*, Roma, Istituto Storico Italiano per la Storia moderna e contemporanea, 3 voll.
- Savorelli Alessandro (2017), "Bertrando Spaventa, il decennio di preparazione e l'ideologia italiana", *Giornale Critico della Filosofia Italiana*, 13, 1, 18-33.
- Sebastián Javier Fernández (2015), "A Distorting Mirror: The Sixteenth Century in the Historical Imagination of the First Hispanic Liberals.", *History of European Ideas*, 41, 2, 166-175.
- Spaventa Bertrando (2008 [1851]), "Giordano Bruno", in Id., *Saggi di critica filosofica, politica e religiosa*, Napoli, Scuola di Pitagora, 137-175.
- (2003 [1908]), *La filosofia italiana nelle sue relazioni con la filosofia europea*, a cura di Alessandro Savorelli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- (2001), *Studii sopra la filosofia di Hegel. Le prime categorie della logica di Hegel*, a cura di E.A. Colombo, Milano, CUSL.
- Spaventa Silvio (1923), *Dal 1848 al 1861. Lettere, scritti, documenti*, a cura di Benedetto Croce, Bari, Laterza.
- Stewart-Steinberg Suzanne (2008), *The Pinocchio Effect. On Making Italians 1862-1922*, Chicago-London, University of Chicago Press. Trad. it. di A.M. Paci (2011), *L'effetto Pinocchio. Italia 1861-1922. La costruzione di una complessa modernità*, Roma, Elliot.
- Tessitore Fulvio (1997), "La filosofia di De Sanctis", in Id., *Contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, vol. III, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 31-70.
- (2002), "L'idea di Rinascimento nella cultura idealistica italiana tra Ottocento e Novecento", in Id., *Nuovi contributi alla storia e alla teoria dello storicismo*, vol. V, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 218-246.
- Villari Lucio (2009), *Bella e perduta. L'Italia del Risorgimento*, Bari-Roma, Laterza.
- Zoppi Giuseppe (1932), *Francesco de Sanctis a Zurigo: Prolusione letta nel Politecnico federale il 16 gennaio 1932*, Aarau, Sauerländer.



## Il grande assente: il dialetto nella *Storia* di De Sanctis

*Pietro Gibellini*

Università Ca' Foscari Venezia (<[gibellin@unive.it](mailto:gibellin@unive.it)>)

### *Abstract*

Italian literature includes a large number of dialect writers. Their number is particularly high in Quadrio's History of Italian Literature, but was reduced in the works written in the Romantic Age (i.e. those by Ginguené, Corniani, Ugoni and Emiliani). The elimination of dialect writers was most drastic in the masterly *Storia della letteratura italiana* by Francesco De Sanctis published in 1870-1871 for use in schools. He ignored them basically for political reasons, being an ardent supporter of the unity of Italy. Thus he considered dialects an obstacle to this unity. For this reason he backdated the existence of a common Italian language to as early as the 13th century, using the term 'dialect' only for writings by Tuscan authors who made use of the spoken language of their region, which could easily be understood by all other Italians.

Keywords: *Francesco De Sanctis, Italian literature, dialects, historiography, 19th century*

Glorioso approdo della storiografia letteraria del nostro Risorgimento, il capolavoro di Francesco De Sanctis vede la luce l'anno di Porta Pia, che aggregando Roma all'Italia corona di fatto l'aspirazione all'unit  nazionale. Con la sua *Storia* egli ha certo dato un contributo rilevante anche alla questione della lingua, come a suo tempo sottoline  Giovanni Nencioni (1984), con l'opzione unitaria auspicata da Manzoni fin dal "Marzo 1821" ("una d'arme, di lingua, d'altare", 1967, 57, v. 31), che la mise in pratica nel romanzo e la teorizz  nell'assidua riflessione saggistica. La linea unitaria manzoniana fu di fatto vincente rispetto a quella policentrica e graduale auspicata da Ascoli, nel celebre prologo all'*Archivio glottologico* (1873), due linee che rispecchiano sul piano linguistico-letterario il dilemma tra stato centralizzato – monarchico o repubblicano –, e ipotesi federalistiche, elaborate soprattutto in area lombarda (Ferrari, Cattaneo).

Non pu  stupire che in quel manuale votato alla causa unitaria, creato per educare e istruire la giovent  della Nuova Italia si trovino pochissime

tracce di scrittori linguisticamente eterodossi. Forte era invece la presenza di autori dialettali nelle storie letterarie pre-desanctisiane, oggetto di vari studi ma poco o punto sondate per questo aspetto (cfr. Getto 1942; Danelon 1994).

## 1. *Prima di De Sanctis: da Quadrio a Emiliani*

### 1.1 *Quadrio*

Tra il 1739 e il 1752 vedono la luce i quattro tomi *Della storia e della ragione d'ogni poesia* di Francesco Saverio Quadrio, un monumento dell'erudizione settecentesca dedicato al duca di Modena, allora centro eminente negli studi storico-letterari. Il gesuita valtellinese non manca di attirarvi l'attenzione sulla poesia in dialetto, riconoscendole un pregio persino superiore a quello dell'italiana. I latini, afferma, "in purissima romana lingua tutti poetarono" (Quadrio 1739, 206) a differenza degli italiani,

[...] i quali, nel poetare nelle varie lingue e dialetti viziati della lor nazione, vollero essere e a greci, e a latini, e ad ogni altra forestiera nazione superiori. Imperciocchè non ci ha quasi città ragguardevole nell'Italia, che nella nativa sua e propria lingua poesie non vanti, e non mica da uomini volgari ed a caso, ma da sollevatissimi ingegni con avvedimento composte, e piene di vivezza e di grazia tanto, che avanzano molte di esse le scritte in colta favella. (Ivi, 207)

I luoghi deputati alla menzione degli autori dialettali sono la prima "distinzione" ovvero capitolo del volume I, nella quale si tratta "di varie maniere di poesia" (ivi, 155) e si mostrano "i diversi capricci nel poetare" (*ibidem*), e il cap. VII, dove si parla dei componimenti scritti "nella bergamasca favella, nella bolognese, nella calabrese, nella fiorentina rustica di contado, nella friulana, nella genovese, nella milanese, nella modenese, nella napoletana, nella norciana, nella padovana, nella perugina, nella romanesca, nella sanese, nella siciliana, nella veneziana, nella veronese" (ivi, 207).

Sfilano così, nei raggruppamenti per aree idiomatiche e nelle integrazioni dell'ultimo tomo, un centinaio di autori, la maggior parte citati corsivamente, più estesamente il manipolo dei seguenti: Vincenzo Auria, Bertevello dalle Brentelle, Francesco Berni, Giovan Battista Basile, Giulio Cesare Bona, Andrea Calmo, Giulio Cesare Cortese, Giulio Cesare Croce, Giovan Francesco Ferrari, Lotto Lotti, Luca Pulci, Carlo Maria Maggi, Niccola Stigliola (*alias* Domenico Antonio Parrino), Antonio Viniziani, nonché Cristofano Zabata, raccoglitore delle *Rime diverse* (1588 [1575]). Pochi di questi verseggiatori hanno avuto qualche rinomanza, e pochissimi di quelli citati di sfuggita. Va poi rilevato che i poeti vernacoli toscani sono giustamente collocati tra i dialettali – da Luca Pulci a Francesco Berni e a Michelangelo Buonarroti *junior* – e che stanno invece a sé Merlin Cocai, *alias* Teofilo Folengo.

Quadrio presta attenzione ad autori quasi dimenticati, come il vicentino Luigi Valmarana, apprezzato poeta in lingua ma “compositore anche nel dialetto della sua patria” (Quadrio 1741, 280) per cui richiama le rime veneziane dell’Ingegneri, e del Veniero.

Per contro, egli dedica solo un paio di righe alla produzione dialettale, “quattro canzoni nel volgar dialetto del Piemonte” (ivi, 556), dell’autore del fortunatissimo *Bertoldo* in lingua, Giulio Cesare Croce (l’equiparazione dell’emiliano e del piemontese, se non è un lapsus, coglie le affinità dei due idiomi gallo-italici). Pone invece l’accento sulla componente dialettale della commedia dell’arte, dove “un parla il Viniziano, l’altro il Bolognese, e li due Zanni, Arlichino, e Scapino, il bergamasco dialetto” (Quadrio 1744, 214). Poiché le ultime due maschere, spiega, eccellono rispettivamente per rozzezza e furbizia, i compositori hanno attribuito loro la parlata dei bergamaschi, che si pretende siano grezzi e astuti. Peraltro questo dialetto, aggiunge, è già introdotto in varie commedie del Ruzzante e del Calmo, dove si trovano anche il veneziano, il pavano, cioè il padovano del contado, il friulano, l’illirico, il dalmatico, il greco. “Nella *Vedova* di Cini il Napolitano, il Veneziano, il Siciliano, e il Bergamasco vi sono introdotti; e così d’altre di quegli anni si dica” (ivi, 216). Quadrio non manca di rilevare che i differenti dialetti usati nelle *pièces* ruzantiane “recar dovevano senza dubbio un nuovo genere di piacere” (ivi, 227). Va segnalato che quando lo studioso sta chiudendo la sua opera, Carlo Goldoni è ancora agli inizi della sua luminosa carriera, a tempo per guadagnarsi tre citazioni, ma non per il suo uso del dialetto veneziano.

## 1.2 *Ginguené-Salfi*

Spostiamo ora il punto d’osservazione sulla nostra letteratura in Francia, nella stagione tempestosa in cui l’attrito tra due secoli l’un contro l’altro armati incide anche non solo sulla geopolitica, ma anche sulla manualistica letteraria, segnando il passaggio dall’erudizione illuministica allo storicismo romantico. Tra il 1811 e il 1819 esce l’*Histoire littéraire d’Italie* di Pierre-Louis Ginguené (1824 [1811-1819]), il più valente *italianisant* dell’epoca che, all’inventario settecentesco, sostituisce una monografia ben costruita, come già lascia intendere il titolo. Più che al lavoro di Quadrio, Ginguené guarda all’altra impresa erudita del XVIII secolo, la storia letteraria di Girolamo Tiraboschi (1787-1794 [1772-1782]), pubblicata tra il 1772 e il 1782, poi in forma accresciuta nel 1787-1794, in cui la materia, che va dalle antichità etrusche, greco-italiche e latine fino all’anno 1700, è presentata seguendo criteri cronologici, ma con un’artificiale periodizzazione per secoli. Ginguené non trascura i dialettali e selezionando drasticamente quelli citati da Quadrio si limita a proporre un piccolo canone veneto dedicando un paio di pagine a Ruzzante e una ad Andrea Calmo, e citando di sfuggita Maffeo Venier. Deve aver agito, nella scelta, il prestigio di lingua acquisito dal veneto e

la sua vicinanza all'italiano, tanto maggiore di quella di altre ostiche parlate. Il critico francese, che era tra l'altro librettista d'opera buffa e studioso di Rabelais, lascia ampio spazio a Folengo precorrendo De Sanctis, e non manca di fare riferimenti a quei toscani che avevano dato al loro linguaggio colori vernacoli: Franco Sacchetti, il Lasca e l'Aretino. Francesco Saverio *alias* Franco Salfi, già coautore con Ginguené del settimo, ottavo e nono volume e autore unico del decimo, firma da solo l'ultimo (uscito nel 1823). Lo studioso meridionale esule in Francia, corregge la dominante veneto-lombarda di Ginguené soffermandosi sul Sannazzaro degli *gliuommeri* napoletani, sul prete-pornografo Donnu Pantu, al secolo Domenico Piro, conterraneo del calabrese Carlo Cosentino che voltò nel proprio dialetto la *Gerusalemme liberata* (1737), e sul siciliano Giovanni Meli. Salfi non dimentica di accennare ai toscani inclini all'uso del *sermo comicus* o rusticale, da Lorenzo e Pulci a Doni, Berni e altri.

### 1.3 Corniani, Ugoni ed eredi

Tra il 1803 e il 1813 vedono via la luce i nove volumi dell'opera intitolata *I secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento*, composta dal bresciano Giambattista Corniani, poi integrata dal concittadino Camillo Ugoni, letterato e patriota amico di Foscolo, e dal lecchese Stefano Ticozzi, e continuata dal comasco Francesco Predari "sino a giorni nostri", cioè fino al 1854-1856. Gli autori dialettali che vi compaiono son pochi, scelti, a eccezione di Giovanni Meli, in base all'area di appartenenza, quella milanese e quella veneziana. Apre la prima linea Carlo Maria Maggi, segnalato per la produzione italiana e nel paragrafo finale elogiato per quella in dialetto, non senza una nota di rammarico per la difficile accessibilità del suo dialetto ai forestieri. Coglie, nelle sue commedie in milanese, il fondo di serietà morale e la sensibilità democratica, lamentando che questo autentico tesoro, come scrive citando Muratori che di Maggi fu discepolo e biografo, possa essere inteso e gustato solo dai lombardi. Corniani passa poi ai Trasformati, stimati da Parini: Carlo Antonio Tanzi, di cui riporta due ottave sull'impostura – tema della tornata accademica che diede al poeta di Bosisio l'occasione per stendere l'ode omonima –, e Domenico Balestrieri, autore di una versione non parodica della *Gerusalemme* di Tasso. Maggi, Tanzi e Balestrieri saranno riconosciuti come maestri da Carlo Porta, che traslocherà dall'ambiente illuministico a quello romantico la consapevolezza della dignità espressiva di tutti gli idiomi nel sonetto-manifesto, riportato da Corniani, "I paroll d'on linguaggio, car sur Manell" [(1833, 474; – "Gorell", nell'edizione critica, giusta il nome del letterato senese che aveva biasimato il milanese).

Il letterato bresciano giustifica preliminarmente la scelta di trattare scrittori che non appartengono alla letteratura italiana in senso stretto, e tiene a confermare che quelli da lui presi in considerazioni hanno prodotto opere pregevoli: "Sebbene, rigorosamente parlando, gli autori di scritture dettate in dialetti

municipali non appartengano alla letteratura italiana” (ivi, 470) ma che “arricchirono i loro dialetti di opere insigni” (*ibidem*). Il piccolo Parnaso milanese si chiude con Tommaso Grossi, l’amico di Porta e più tardi di Manzoni, di cui sono riportate la *Prineide* (Grossi 1862a [1816], 599-608), componimento di polemica politica che costò all’autore e all’amico Carlo, probabile co-autore, pesanti ammonizioni della polizia austriaca, e *La fuggitiva* (Grossi 1862b [1816], 467-486), novella che intendeva mostrare la possibilità di usare il dialetto per trattare soggetti elegiaci. Nella linea veneta è presente Carlo Goldoni, ma Corniani lo critica per lo stile, a suo parere trascurato, e tacendo sul fatto che alcune sue commedie siano in dialetto. Al veneziano accenna invece parlando di Francesco Gritti, cui dedica una pagina come ad Antonio Lamberti, poeti noti anche fuori laguna nell’*entre-deux-siècles*. Un cenno solo onomastico fa allo sboccato libertino Giorgio Baffo.

#### 1.4 Emiliani Giudici

Un altro significativo precedente dell’opera desanctisiana è la *Storia delle belle lettere in Italia*, stampata nel 1844 e riproposta nel 1855 con il titolo *Storia della letteratura* da un editore allora emergente come Le Monnier. Ne è autore il siculo Paolo Emiliani Giudici, che con tipico orgoglio isolano pone la questione dialettale risalendo alla scuola federiciana, avvantaggiata per lui dal fatto di conservare le vocali finali delle parole, tipico requisito della lingua del *si* che la differenzia dalle lingue d’*oc* e d’*oil* e dallo stesso latino. “La stessa canzone di Ciullo d’Alcamo” – scrive chiamando come allora usava l’autore che oggi va per i più sotto il nome di Cielo – “piena di peculiarità del dialetto siculo, è scritta nella lingua nobile, non già nella popolare” (Emiliani Giudici 1844, 154-155), e la sua “ruvidezza” (ivi, 155) deve attribuirsi “all’anteriorità del tempo” (*ibidem*). La nozione di dialetto si configura in Emiliani, come poi in De Sanctis, da un lato sul piano orizzontale, come linguaggio di uso locale, dall’altro su quello verticale, come idioma poco elaborato. Con Jacopo da Lentini e Guido delle Colonne la poesia si va spogliando delle peculiarità del dialetto municipale. Se mancano questo ingentilimento e delocalizzazione, il dialetto resta inadeguato alla scrittura: perciò Matteo Spinelli non si dovrebbe considerare, poiché “aderendo esclusivamente al dialetto pugliese, e ripulendolo ben poco [...] faceva a rovescio di quello cui i poeti dell’epoca sua, da un angolo all’altro d’Italia, concordemente davano opera” (ivi, 199). Poco conta, ai nostri fini, che i *Diurnali* del presunto duecentesco Matteo Spinelli di Giovinazzo (1868, 629-648), già apparsa sospetta al Muratori, sia stata poi smascherata come un ingegnoso falso cinquecentesco. Emiliani accenna poi all’epica dialettale, citando il codice laurenziano del *Buovo d’Antona* “in dialetto lombardo” (Emiliani Giudici 1844, 562) ma dicendo di non aver avuto agio e pazienza di studiarlo; una spia delle sue preferenze geoculturali.

Quando il dialetto suoni toscano, come nel *Trecentonovelle* di Franco Sacchetti (1946), l'opinione di Emiliani è ben diversa; se in Boccaccio vince la "maniera" (Emiliani Giudici 1844, 474), in lui parla la "natura" (*ibidem*), che "non disdegna il dialetto" (*ibidem*). L'uso della categoria dialettale per il toscano e all'ammirata menzione di Sacchetti come capostipite di una linea toscana è un acquisto di cui si farò erede De Sanctis. Anche il toscano Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca, i Rozzi e gli Intronati senesi non disdegnano l'idioma parlato, osserva il critico, mentre nel teatro comico entra in gioco il dialetto: una novità nel teatro comico la tentarono coloro che vi introdussero i dialetti di diversi paesi d'Italia, ma "migliore avviso fu quello di coloro i quali dettarono le loro commedie tutte in dialetto, come nello stesso cinquecento ne fece esperimento il Ruzzante" (ivi, 568). Perché "migliore" (*ibidem*), possiamo chiederoci? Per Emiliani il dialetto doveva essere ammesso se circoscritto regionalmente, non in un cocktail plurilinguistico, avvertito come alternativa centripeta al cardine tosco-italiano.

Come Corniani egli dà un giudizio limitativo su Goldoni, ma a differenza di quello prende in considerazione anche la sua produzione in dialetto, anche se pare dissentire dall'esaltazione che ne fanno i veneziani.

Al dialetto Emiliani accenna anche quando parla del fiorentino Giovan Battista Fagiuoli, apprezzandolo per la purezza del suo italiano ma biasimandolo per l'eccesso caricaturale nella mimesi della lingua popolare.

Proponendosi di trattare gli "Scrittori de' vari dialetti delle provincie italiane" (ivi, 1141), Emiliani Giudici muove dai propri conterranei, partendo dai cinquecenteschi e giungendo a Giovanni Meli: Antonio Veneziano, chiamato il "Petarca siciliano" (ivi, 1147), monsignor Requesens Rao, Eredia, Valleggio, Giudici, Aversa, Gaetani, Montagna, Rallo, Triolo, Puglisi, Catania, Vitali (detto il Cieco da Ganci), Tempio, e, vertice della scuola, Giovanni Meli, le cui bellezze "non possono essere pienamente sentite se non da coloro che appresero dalla balia il dialetto, nel quale egli scrisse" (ivi, 1155). Mentre sul suo conterraneo si sofferma, citandone anche dei versi, sui dialettali di altre regioni sorvola, giustificandosi con la mancanza di spazio.

## 2. *La Storia di De Sanctis: ombre di dialetto*

### 2.1 *Diagramma discendente*

I campioni esaminati selettivamente (avrebbero certo dovuto trovare spazio e giusto rilievo anche i lavori cospicui di Mazzuchelli e Traboschi) ci consentono di tirare qualche somma. Dopo l'inventario tendenzialmente onnicomprensivo di Quadrio, le storie di Corniani e soci e quella di Emiliani Giudici davano qualche spazio ai dialettali, ai lombardo-veneti nell'un caso e ai siciliani nell'altro, e a qualche toscano percepito come dialettale. È questo

l'immediato retroterra su cui germina l'opera di De Sanctis. Rispetto a questo retroterra, l'emarginazione degli autori dialettali operata dallo studioso è assai drastica: il piano inclinato su cui scivolavano progressivamente verso il basso diventa una voragine che li inghiotte quasi tutti. La ragione sta, come accennato e risaputo, nell'ideale politico-culturale dell'intellettuale irpino, pronto a sacrificare all'idolo unitario la forte impronta regionalistica e policentrica del nostro Paese e, di conseguenza, a tracciare la sua vicenda letteraria come se fosse monolingue.

## 2.2 Francese e latino

Il suo patriottismo lo induce a emarginare o a rimuovere dalla nostra letteratura le opere composte in lingue straniere, la più rilevante quella francese: scritti stesi in quella lingua, come in altri idiomi d'Oltralpe, sono menzionati solo per attestare la fortuna europea dei trattati latini di Albertano da Brescia e di Giovanni Boccaccio. Non vi compare né il *Milione* di Marco Polo né i cantari franco-veneti, e il *Trésor* di Brunetto Latini, autore citato ben 26 volte, figura con il nome di *Tesoro* scritto "in romanzo o lingua francesca" (De Sanctis 1870, 79). Un cenno al fatto che i cortigiani e i cantastorie leggessero "con più gusto la nuda storia francesca di Florio e Biancifiore, che l'imitazione letteraria fatta dal Boccaccio" (*ibidem*). Del francese avverte pregi e limiti: la prosa di Guicciardini ha per lui "quella rapidità e semplicità e perfetta evidenza, che l'avvicina agli esempli più finiti della prosa francese, senza che ne abbia i difetti" (ivi, 313). Anche commentando la prosa critica dell'ultimo Foscolo, De Sanctis mostra di apprezzare l'*esprit* francese ma di provare fastidio per il gallicismo linguistico che contagia Foscolo.

Il consenso per il rinnovamento culturale stimolato dall'illuminismo gli fa attribuire al francese il ruolo di nuova lingua franca d'Europa; ma l'apprezzamento del misto di logica e di brio dei modelli transalpini, lo studioso lo tempera parlando dello sviluppo della critica nell'età moderna: posti tra un vecchio mondo che censuravano, ed uno nuovo "estraneo allo spirito nazionale" (De Sanctis 1871, 404), essi "si gittarono alla maniera francese, sconvolsero frasi, costrutti, vocaboli, e, come fu detto poi, imbarbarirono la lingua" (*ibidem*).

Severo con i pedanti, ma allievo del purista Basilio Puoti, il nostro autore deplora che Vittorio Alfieri sia partito dal francese, un limite della sua formazione culturale: "Di latino non intendeva più nulla, e pochissimo d'italiano; parlava francese da dieci anni" (ivi, 434). E si avverte una nota di rammarico quando, registrando la decadenza dell'Italia nel confronto con l'Europa, segnala che "la lingua francese era divenuta quasi comune, e prendeva il posto della latina" (ivi, 339).

Pochi altri cenni al francese o a opere in francese troviamo nella *Storia* desanctisiana. Mette perciò conto segnalare le assenze più vistose, dal *Milione*



di Marco e Rustichello (1954) e dalle versioni franco-venete delle *chansons de geste* all'*Histoire de ma vie* di Casanova (2013-2015 [1822]), ai *Mémoires* (Goldoni 1788) e al teatro francese di quel Goldoni che, con Parini e Alfieri, forma il terzetto di corone cui si deve l'ingresso nella nuova Italia.

E il latino? Una circostanziata riflessione sulla dialettica latino-volgare nella *Storia* desanctisiana estenderebbe questo scritto oltre i limiti concessi, e dilazionerebbe ulteriormente il discorso sul dialetto. Semplificando e concentrando, si può dire che il giudizio dello studioso sulla lingua di Cicerone e di Virgilio in quanto tale oscilla tra riconoscimento delle qualità topiche – eleganza e chiarezza, ricchezza lessicale, architettura sintattica –, e messa in guardia dai rischi di artificiosità insiti nella sua pedissequa imitazione. Il duplice giudizio riflette il sentimento politico dell'autore, che alla fede patriottica affianca forti istanze democratiche: egli vagheggia una nazione unita, ma anche un popolo partecipe del rinnovato impegno culturale, morale e civile. Da un lato, in sintonia con i risorgimentali, egli vede nella cultura classica e nella sua lingua un patrimonio su cui fondare l'identità italiana e un modello di grandezza da recuperare; dall'altro, lo spiccato storicismo e la passione democratica gli fanno documentare con soddisfazione la nascita delle lingue neolatine, l'estensione del volgare all'espressione scritta, la sua graduale occupazione di aree tematiche e di generi letterari prima riservati al latino, che finisce per diventare lingua aristocratica e pedantesca.

### 2.3 *Volgare e dialetti*

I pochi cenni di De Sanctis alla relazione latino-volgare-dialetti consentono tuttavia di delineare il suo pensiero storico-linguistico, che oggi può sembrare un po' sommario e sfocato in certi particolari, limiti da ascrivere in parte allo stato della filologia romanza e delle discipline glottologiche, a quell'epoca in piena evoluzione, se non acerbe, nonché alle peregrinazioni, in certe fasi della sua esistenza, che, come osservò Carlo Dionisotti, gli permettevano di disporre dei libri contenuti in poche valigie.

L'odierna linguistica distingue prevalentemente dai dialetti i volgari, ossia gli idiomi neolatini geograficamente differenziati che si manifestarono e proliferarono fino alla conquista dell'egemonia nell'intera Penisola da parte del toscano letterario, chiamato *italiano*, che fece degradare a lingue subalterne le parlate di altre regioni cui si dà il nome di dialetti. Il passaggio dalla situazione di bi- o plurilinguismo a quello di diglossia viene convenzionalmente fissato al 1525, anno di pubblicazione delle *Prose della volgar lingua* di Pietro Bembo (2001 [1525]). De Sanctis parla invece di un volgare unitario prima del Cinquecento, dunque potenzialmente italiano, valorizzandone l'antichità e l'estensione geografica, e di dialetti come varietà che lo caratterizzano in senso localistico e sociologico.



#### 2.4 I Siciliani e l'origine del volgare

Passiamo ora in rassegna gli scarsi cenni agli scrittori dialettali, *rari nantes* nel gorgo non vasto del suo manuale, vediamo le idee del suo autore in fatto di storia linguistica, correlandoli alle idee desanctisiane in fatto di storia della lingua, considerando i passi concernenti nell'ordine in cui figurano nella *Storia* desanctisiana.

Il primo capitolo è dedicato ai Siciliani, la cui lingua è “rozza e incerta nelle forme grammaticali e nelle desinenze, mescolata di voci siciliane, napoletane provenzali, francesi, latine” (De Sanctis 1870, 2), afferma il critico ignorando il problema ecdotico, allora non adeguatamente esplorato, posto dai loro testi, trasmessi nella scripta di copisti toscani. Applicandosi a un testo particolarmente accidentato come il “Contrasto” di Ciullo, alias Cielo, d'Alcamo (1960, 173), De Sanctis ipotizza esistesse da parecchi secoli una fiorente letteratura in volgare. Dopo aver accarezzato l'idea di retrodatare la letteratura volgare, lo studioso corregge il tiro:

Come e quando la lingua latina sia ita in decomposizione, quali erano i dialetti usati dalle varie plebi, come e quando siensi formate le lingue nuove o moderne neolatine, quando e come siesi formato il nostro volgare, si può congetturare con più o meno di verisimiglianza, ma non si può affermare per la insufficienza de' documenti. (De Sanctis 1870, 3)

Chiarisce poi che latino e volgare coabitarono lungamente, costituendo due “lingue nostre nazionali” (ivi, 4). Dopo aver ricordato il concilio di Tours, accentua, sulla scorta di Erasmo, il carattere unitario della lingua romanza e, citando Leibniz, riconosce una sorta di primato alla varietà italica del latino volgare comune all'Europa:

Il volgo dunque parlava un dialetto molto simile al romano, e similissimo a questo dovea essere il nostro volgare, anzi quasi non altro che questo, uno nelle sue forme sostanziali, vario ne' diversi dialetti, quanto alle sue parti accidentali, come desinenze, accenti, affissi, ecc. (*Ibidem*)

De Sanctis fa risalire al decrescere della cultura il prevalere dei dialetti, che pur nelle loro varietà rivelano la loro appartenenza a “una sola famiglia” (ivi, 5): non sembra aver dunque registrato la distinzione in diverse famiglia chiarita dal *Saggio sui dialetti gallo-italici* di Bernardino Biondelli (1853), testo fondativo della moderna dialettologia.

Con la sua definizione del volgare, lingua virtuale, archetipica, che profuma ovunque ma non risiede in nessun luogo né coincide con qualche dialetto, De Sanctis finisce per avvicinarsi a quella del *De vulgari eloquentia*, ma si accosta anche all'idea manzoniana dell'esistenza di un italiano latente nelle parlate regionali e ha il suo epicentro nella lingua dell'uso toscano.

Egli conferma poi l'idea che il volgare traspia quale comune retroterra dietro le varianti dialettali:

Con lo svegliarsi della coltura, se parecchi dialetti rimasero rozzi e barbari, come le genti che li parlavano, altri si pulirono con tendenza visibile a svilupparsi dagli elementi locali e plebei, e prendere un colore e una fisionomia civile, accostandosi a quel tipo o ideale comune fra tante variazioni municipali, che non si era perduto mai [...]. (De Sanctis 1870, 4-5)

E asserisce che è “proprio della coltura [...] avvicinare e accomunare le lingue, sviluppando in esse non quello che è locale, ma quello che è comune” (ivi, 5), concetto che provvede a illustrare a tutto danno dei dialetti:

La coltura italiana produsse questo doppio fenomeno: la restaurazione del latino e la formazione del volgare.

Le classi più civili da una parte si studiarono di scrivere in un latino meno guasto e scorretto, dall'altra, ad esprimere i sentimenti più intimi e familiari della nuova vita, lasciando alla spregiata plebe i natii dialetti. (*Ibidem*)

La Sicilia federiciana diventò a suo dire il laboratorio in cui il “dialetto” avviò la sua trasformazione in “italiano”:

Il dialetto siciliano era già sopra agli altri, come confessa Dante. E in Sicilia troviamo appunto un volgare cantato e scritto, che non è più dialetto siciliano e non è ancora lingua italiana, ma è già, malgrado gli elementi locali, un parlare comune a tutt'i rimatori italiani, e che tende più e più a scostarsi dal particolare del dialetto, e divenire il linguaggio delle persone civili. (Ivi, 6)

Si purifica dunque anche il latino, che resta modello del volgare e contribuisce a dargli unità e italianità: De Sanctis ribadisce l'idea, già dell'Emiliani, che la lingua di Cielo d'Alcamo “non è dialetto siciliano, ma già il volgare, com'era usato in tutt'i trovatori italiani, ancora barbaro, incerto e mescolato di elementi locali, materia ancora greggia” (ivi, 7); fissa perciò nel *Contrasto* di Cielo il testo inaugurale della nostra letteratura, in virtù di questa aspirazione a passare dal dialetto al volgare; lo crede a torto più antico del *Cantico* di Francesco d'Assisi (2016), riconosciuto oggi come vero *incipit* della nostra poesia di alto valore, e certo il suo spirito laico deve preferire la celebrazione dell'amor naturale del *Contrasto* piuttosto che il salmo in volgare dell'assisiato. A Cielo, “eco ancora plebea di quella vita nuova svegliatasi in Europa al tempo delle Crociate” (De Sanctis 1870, 7), contrappone Rinaldo d'Aquino, che “in lingua schietta e di un pretto stampo italiano, [...], ancor semplice e immediata, ma più nobile, più diretta e meno locale” (*ibidem*) esprimeva “sentimenti gentili e affettuosi” (*ibidem*) nel *Lamento dell'amante del crociato*. E se vi rileva una scorrettezza linguistica, la supera decretando la incipiente italianità di quel linguaggio.

Apprezza ancor più Guido delle Colonne, dotto giudice che “sdegna di scrivere nel comune volgare, e tende ad alzarsi, ad accostarsi alla maestà e gravità del latino” (De Sanctis 1870, 14).

Il capitolo si chiude con una sentenza perentoria: “La lingua fu detta toscana, e toscani furon detti i poeti italiani” (ivi, 18), preludio al capitolo secondo dedicato, appunto, ai *Toscani*, aperto con una visione d’insieme: visione in cui Bologna e Firenze sono indicati come i due centri propulsori, l’uno della scienza, l’altro della letteratura e della lingua. Non a caso, in quelle pagine, non compare mai un riferimento al dialetto.

### 2.5 Da Dante a Petrarca

Bisogna saltare il terzo capitolo della *Storia*, dedicato alla *Lirica di Dante*, ed arrivare al quarto, intitolato *La prosa*, per trovare un cenno al dialetto. Cade a proposito dei *Diurnali* di Matteo Spinelli, ch’egli crede “la più antica cronaca italiana” (ivi, 73) scritta con naturalezza “in un dialetto assai prossimo al volgare” (*ibidem*). L’opera, con un forte colorito meridionale è apprezzata da De Sanctis che doveva ignorare lo smascheramento del brillante falso cinquecentesco, avviato nel 1868: anche qui lo studioso irpino dipende da Emiliani.

Nel sesto capitolo il critico dedica pagine all’Alighieri come promotore del volgare e insomma padre dell’italiano, accoglie la teoria dell’esistenza di un volgare diffuso ovunque e in nessun luogo particolare elaborata nel *De vulgari eloquio* – come chiama il *De vulgari eloquentia* spostando l’accento dalla lingua letteraria alla lingua nella sua pienezza –, un “ideale parlare italico” (ivi, 138) che è illustre “in quanto si scosta dagli elementi locali, ove prendono forma i dialetti e si accosta alla maestà e gravità del latino, la lingua modello” (*ibidem*). Ma subito riconosce l’astrattezza di questa tesi quasi anticipando le argomentazioni con cui Ascoli rigetterà l’idea del volgare come lingua calata dall’alto:

Voleva egli [Dante] far del volgare quello che era il latino, non la lingua delle persone popolari, ma la lingua perpetua e incorruttibile degli uomini colti. [...] Scegliere il meglio di qua e di là e far cosa una e perfetta, sembra cosa facile e assai conforme alla logica, ma è contro natura. Le lingue, come le nazioni, vanno all’unità per processi lenti e storici; e non per fusioni preconcepite, ma per graduale assorbimento e conquista degli elementi inferiori. Il ghibellino che dispregiava i dialetti comunali e voleva un parlare comune italico, di cui abbozzava l’immagine, ti rivelava già lo scrittore della *Monarchia*. (*Ibidem*)

Ma non c’è un che di neo-ghibellino pure nel disprezzo desanctisiano dei dialetti? Egli giudica severamente la prosa volgare di Dante, a suo dire artificiosamente tesa ad imitare il latino ma “spogliata di tutte le movenze e attitudini vivaci del dialetto” (ivi, 142). Il dialetto viene dunque riabilitato come antidoto contro l’astrattezza: ma si tratta pur sempre di dialetto toscano.

Nel VII capitolo della sua *Storia*, dedicato alla *Commedia*, l'autore distingue la maniera dantesca di descrivere l'oltremondo da quella alla buona praticata dai "narratori volgari" (ivi, 168). Qui per la prima volta l'aggettivo *volgare* passa dal significato neutro, ma circoscritto dall'alone positivo che lo caratterizza nei capitoli dedicati ai primi secoli, al significato spregiativo (confermato poche righe sotto dalla "volgarità" in cui la frode ha degradato ogni "idealità"; ivi, 196) che assumerà nel libro nei capitoli successivi al Cinquecento, quando sul suo seggio si insediano i termini di *toscano* e di *italiano*. Sorprende che, nel capitolo dedicato al poema che da Contini in poi siamo avvezzi a definire intriso di plurilinguismo, agli antipodi insomma del futuro monolinguisimo petrarchesco, non figurino mai il termine dialetto.

Nel capitolo VIII, intitolato al *Canzoniere* di Petrarca, la dialettica linguistica tra la funzione Dante e la funzione Petrarca è però impostata con lucidità:

Quel tipo di una lingua illustre che Dante vagheggiava nella prosa, il Petrarca lo ha realizzato nella poesia, dalla quale è sbandito il rozzo, il disarmonico, il volgare, il grottesco e il gotico, elementi che pur compariscono nella *Commedia*. (Ivi, 271)

## 2.6 Da Boccaccio a Sacchetti

La categoria dialettale è convocata più volte nel capitolo IX, centrato sul Decamerone. De Sanctis affronta l'altro modello decisivo per l'italiano letterario, quello della prosa. In prosa è anche il *Corbaccio* o *Labirinto d'amore*, di cui segnala i limiti aggiungendo però che vi si trovano qua e là delle parti "con l'uso felicissimo del dialetto fiorentino, com'è la donna in chiesa, che 'incomincia una dolente filza di paternostri, dall'una mano nell'altra e dall'altra nell'una trasmutandogli senza mai dirne niuno'" (ivi, 312): un esempio che riesce ostico, a un lettore odierno, chiamar dialettale; ma il termine dialetto e i suoi derivati, da qui innanzi, ricorrono quasi esclusivamente applicati al toscano, per segnalarne un uso vivace, tendenzialmente parlato. "Vero genio del Boccaccio" (De Sanctis 1870), aggiunge, è "una forza comica accompagnata con rara felicità di espressione, attinta in un dialetto così vivace e già maturo, pieno di scorciatoie, di frizzi, di motti, di grazie" (*ibidem*). Ne cita varie frasi a supporto, ed è questa la parte che più loda, "degnata di colui che aveva già scritto il Decamerone" (ivi, 312), del quale è chiara la sua simpatia per il dialogato e non già per l'artificiosa sintassi ciceroniana. Dei bei motti che anche Boccaccio predilige, De Sanctis scrive che "si erano già accasati nel dialetto fiorentino" (ivi, 338), congeniali quali sono a un "popolo così svegliato e arguto" (*ibidem*).

Chiudendo il capitolo, l'autore sente l'esigenza di chiarire al lettore, e forse a se stesso, la terminologia da lui usata e quella storica:

La lingua di Dante non era ancora lingua italiana: la chiamavano “idioma fiorentino”. [...] La lingua era sempre il latino, nè era mutata l’opinione che di sole cose frivole e amorse si potesse scrivere in “latino volgare”, come si chiamavano i dialetti. [...] Il Boccaccio dice di sé che scrive in “idioma fiorentino”, e quelli che usavano il volgare dice che scrivevano in “latino volgare”. (Ivi, 343)

Nel X capitolo, dedicato all’*Ultimo trecentista* ovvero Franco Sacchetti, è a lui, dunque ancora a un toscano, che viene applicata l’etichetta dialettale: ha “pieno il capo di motti, di facezie, di fatterelli, e te li snocciola come gli escono, con tutto il sapore del dialetto” (Ivi, 350).

### 2.7 Dall’Umanesimo al Rinascimento

Con il capitolo seguente, intitolato alle *Stanze* del Poliziano (1820) ma dedicato anche all’Umanesimo quattrocentesco, entriamo nella stagione dell’Umanesimo, con il trionfale ritorno della classicità che linguisticamente vuol dire ritorno al latino classicamente atteggiato. Eletto come lingua della traduzione, il latino rimpiazza il volgare, da cui avevano preso nome appunto i volgarizzamenti medievali. A questo punto si introduce un passaggio capitale: “Anche il volgare, trattato dalle classi colte ed atteggiato alla latina, si scosta dagli elementi locali e municipali, e prende aria italiana” (De Sanctis 1870, 358). La transizione medievale dal dialetto al volgare si fa passaggio dal volgare all’italiano. L’iniezione di latino nel volgare contribuisce a estenderle e uniformarne l’uso, in direzione nazionale. Per gli umanisti il latino non è più “lingua morta”, ma resuscitata e viva: “non si scrivea se non in latino, e metteasi a fuggire il volgare quello studio che oggi si mette a fuggire il dialetto” (ivi, 362). Ci pare, questo, un indizio del fatto che per De Sanctis l’ostracismo da lui decretato ai dialetti è una battaglia neoumanistica.

Luogo della “naturale resistenza” (*ibidem*) del volgare al rilancio del latino era Firenze, dove aveva messo salde radici, e dove, soprattutto, lo si difendeva “come gloria nazionale” (ivi, 363).

Tuttavia, prosegue l’autore, il prestigio del latino umanistico “non poté alterare le forme del volgare, così come erano state fissate negli scrittori e si mantenevano vive nel popolo” (*ibidem*). Parola chiave, *popolo*, come l’aggettivo che chiude l’elenco dei campi in cui si continuò a scrivere in volgare e che culmina con “tutt’i generi di lirica popolare” (*ibidem*).

Nell’ampio commento all’*Orfeo*, De Sanctis usa la polarità lingua-dialetto per caratterizzare i registri stilistici della favola poliziana (“Ora è il dialetto nella sua grazia, ora è la lingua nella sua maestà”, ivi, 370). Il termine dialetto ricorre poi più volte per caratterizzare la scrittura di un altro fiorentino: Lorenzo de’ Medici, “invescato in tutte le vivezze e le grazie del dialetto” (ivi, 376). E aggiunge che tra i suoi “passatempo poetici è da porre la *Caccia col falcone*, fatti frivoli e insignificanti, ma raccontati [...] con tutt’i sali e le vivezze del dialetto” (De Sanctis 1870, 381).

Con il duo Poliziano-Magnifico Firenze è centro dei “canti popolari, sparsi in tutta Italia non solo in dialetto, ma anche in volgare, e di alcuni ci sono rimasti i primi versi, come: ‘O crudel donna, che lasciato m’hai’; ‘Giù per la villa lunga / la bella se ne va’; ‘Chi vuol l’anima salvare / faccia bene a’ pellegrini” (ivi, 385). Difficilmente un lettore d’oggi classificherebbe come dialettali questi esempi testuali.

De Sanctis, insomma, si mostra attento alla poesia popolare che rappresentava un fronte importante, aperto dalla cultura romantica europea, ma pur riconoscendola sparsa in vari dialetti, nomina solo esempi toscani.

Dai canti popolari ai cantari il passo è breve.

Inspirati a “romanzi franceschi” (ivi, 386), i cantari cavallereschi si “scrivevano in dialetto e in volgare” (*ibidem*), osserva il critico, che cita come “degni di nota l’*Aspromonte*, l’*Innamoramento di Carlo*, l’*Innamoramento di Orlando*, *Rinaldo*, la *Trebisonda*, i *Fioretti de’ paladini*, il *Persiano*, la *Tavola rotonda*, il *Troiano*, la *Vita di Enea*, la *Vita di Alessandro di Macedonia*, il *Teseo*, il *Pompeo romano*, il *Ciriffo Calvaneo*” (*ibidem*). Quali di questi ascrivesse al dialetto e quali al volgare, non è dato sapere, mentre è chiara l’esclusione di romanzi cavallereschi popolareggianti di veste extra-toscana.

Popolareggiante e non popolare, nonché ben toscano, è il *Morgante* di Luigi Pulci, lodato da De Sanctis come felice “parodia plebea” (De Sanctis 1870, 383) di un autore che “non è buffone ma fa il buffone” (ivi, 392), e alla cui riuscita concorre “il dialetto, maneggiato maestrevolmente, soprattutto per la proprietà de’ vocaboli” (ivi, 393).

La distinzione volgare-dialetto torna in Leon Battista Alberti. Maestro nel padroneggiare il latino ma che, avverte il critico, “non minor pratica ebbe del volgare, in prosa e in verso, addestratosi anche nel maneggio del dialetto, quando con Cosimo de’ Medici e gli altri sbanditi fu richiamato in Firenze” (ivi, 398). E specifica: “Amendue [Alberti e Poliziano] maneggiano maestrevolmente il dialetto, ma abborrono dal plebeo rozzo e licenzioso, e mirano a dare alla forma un aspetto signorile ed elegante” (ivi, 404).

La partita linguistica giocata nel *Cinquecento*, il secolo cui si intitola il cap. XII, è impostato con chiarezza da De Sanctis:

Il latino e il greco è generalmente noto, e non ci è uomo colto che non iscriva corretto ed anche elegante in lingua volgare, che oramai si comincia a dire senz’altro lingua italiana. Ma fuori di Toscana il tipo della lingua si discosta dagli elementi locali e nativi, e si avvicina al latino, producendo così quella forma comune di linguaggio che Dante chiamava aulica e illustre. I letterati, sdegnando i dialetti e vagheggiando un tipo comune, e riconoscendo nel latino la perfezione e il modello, secondo l’esempio già dato dal Boccaccio e da Battista Alberti, atteggiarono la lingua alla latina. (De Sanctis 1871, 7)

In sintesi, l’autore marca la trasformazione del volgare in italiano, ma registra altresì la presenza fuor di toscana di una *koinè* letteraria irta di latinismi

e (aggiungiamo) di regionalismi. Il rischio è che, piegato al latino, il volgare perda in “naturalzza” (ivi, 8) producendo effetti artificiosi “anche in Toscana, come si vede ne’ mediocri, quale il Varchi o il Nardi, e anche ne’ sommi, come nel Guicciardini e fino talora nel Machiavelli” (*ibidem*).

A questo punto De Sanctis sembra rivalutare il “dialetto” come un antidoto:

La quale forma latina di scrivere, sposata nel Boccaccio e nell’Alberti alla grazia e al brio del dialetto, così nuda e astratta ha la sua espressione pedantesca negli *Asolani* del Bembo, e giunge a tutto quel grado di perfezione di cui è capace nel *Galateo* del Casa e nel *Cortigiano* del Castiglione. Ma in Toscana quella forma artificiale di lingua e di stile incontrò dapprima viva resistenza, e senti negli scrittori il sapore del dialetto, quella non so quale atticità, che nasce dall’uso vivo, e che ti fa non solo parlare ma sentire e concepire a quella maniera, come si vede nelle *Novelle* del Lasca, ne’ *Capricci del bottaio* e nella *Circe* del Gelli, nell’*Asino d’oro* e ne’ *Discorsi degli animali* di Agnolo Firenzuola. (Ivi, 8)

Ancora una volta l’accezione positiva di dialetto è applicata a scrittori toscani E introduce una nuova antitesi, fiorentinità *versus* italiano letterario, tra la lingua popolare e viva di un Lasca e di un Cellini e la lingua convenzionale e artificiosa. Interpretando le aspirazioni borghesi, l’italiano letterario appariva un “parlare quotidiano idealizzato” (ivi, 11): tesi da completare con ciò su cui De Sanctis sorvola, ovvero la relegazione dei dialetti a pura lingua pratica, e la delega agli scrittori dialettali – di cui il critico tace – del compito di rappresentare gli aspetti realistici della vita, la *mens* e le istanze degli strati più umili.

Anche nell’ampio elenco che il critico offre dei novellieri che fioriscono nella penisola, ché “quasi ogni centro d’Italia ha il suo *Decamerone*” (ivi, 26), la preferenza è data alla lingua degli autori toscani, come Lasca e il Firenzuola, mentre gli altri riescono “trascurati” (ivi, 27) nella scrittura: “una forma artificiosa e alla latina” (*ibidem*) ma folta di “di neologismi, barbarismi, latinismi e parole e frasi locali, salvo ne’ più colti, come è il Molza, per speditezza e festività vicino a’ toscani” (*ibidem*). Esempio positivo è additato ancora Lasca, grazie al “dialetto toscano, ricco di sali e di frizzi e di motti e di modi comici, un istrumento già formato e recato a perfezione dal Boccaccio al Berni” (ivi, 29). Si traccia così nel manuale una linea comica Boccaccio-Pulci-Lasca-Firenzuola-Berni, “buffoneria ingentilita dalla grazia [...] infiltratasi nel dialetto e rimasta forma toscana” (ivi, 33). Il nome di Berni, del poeta fiorentino passato a Roma, ci ricorda che la *Storia* di De Sanctis è coeva al momento il cui la capitale d’Italia, lasciata la Torino sabauda, si trasferisce a Firenze e poi a Roma.

Il giudizio limitativo sugli eccessi fantasiosi dello Straparola con le sue *Piacevoli notti* (1899 [1551-1554]), scritte per compiacere una borghesia che ha sostituito le storie magiche all’agiografia, investe anche il linguaggio, “quella



lingua comune italiana, di forma più latina che toscana, mescolata di parole venete, bergamasche e anche francesi, come “follare” (*fouler*) per calpestare” (De Sanctis 1871, 34).

Nessun cenno al dialetto troviamo nel capitolo XIII, intitolato all’*Orlando furioso*. Rare le notazioni linguistiche ivi disseminate: il rifacimento dell’*Orlando innamorato* da parte del Berni (1542) viene visto come una ridipintura comica, non linguistica; la stessa rielaborazione del *Furioso* è richiamata asciuttamente, per sottolineare l’importanza che il poeta attribuiva al suo capolavoro ironico e serissimo. Nelle pagine su Ariosto, ricche di belle osservazioni, il critico letterario emargina totalmente il linguista. Superfluo ricordare che gli studi filologici sulla lingua del *Furioso*. E sulla risciacquatura delle *koinè* cortigiana settentrionale in direzione bembesca e toscana, erano da venire.

### 2.8 Un’eccezione per Folengo

Ed eccoci giunti al capitolo più eccezionale, rispetto all’angolatura che ci interessa, dell’intero manuale: il XIV, consacrato alla *Maccaronea* (ivi, 88) di Teofilo Folengo, di un autore cioè che nel dialetto, specialmente mantovano e bresciano, trova un ingrediente fondamentale del suo latino macaronico, che vi attinge per la base lessicale travestita poi da latino grammaticalmente e sintatticamente ineccepibile. De Sanctis non manca di rilevare che il frate benedettino, che scrisse anche in lingua, era conscio di maneggiare un linguaggio che ai toscani appariva impuro: “Poco studioso della lingua chiamava chiacchieroni i toscani, che accusavano lui di lombardismi e latinismi” (ivi, 90) scrive il critico irpino, citando questi suoi versi:

Tu mi dirai, lettor, ch’io son lombardo  
e più sboccato assai di un bergamasco;  
grosso nel profferir, nel scriver tardo,  
però dal Tosco facilmente io casco.  
(*Ibidem*)

Il giudizio sull’*Orlandino* e sul suo uso del volgare è severo: “Una lingua cruda, che è una miscela di voci latine, lombarde, italiane e paesane senza gusto e armonia” (*ibidem*). Fallito come scrittore in italiano e in latino regolare, lo scrittore trova se stesso con l’*opus mavaronicum*.

Della tessitura del linguaggio di Merlin Cocai così scrive:

La lingua stessa è una parodia del latino e dell’italiano, che si beffano a vicenda. Come i maccheroni vogliono essere ben conditi di cacio e di butirro, così la lingua maccaronica vuol essere ben mescolata. Spesso [oltre al volgare e al latino] vi apparisce per terzo anche il dialetto locale, e si fa un intingolo saporitissimo.

La lingua è in se stessa comica, perchè quel grave latino epico, che intoppa tutt’ a un tratto in una parola italiana stranamente latinizzata, e talora tolta dal vernacolo, produce il riso. (Ivi, 94)



La sostanza regge, anche se occorre eccepire sugli avverbi: la presenza del dialetto locale non si verifica spesso ma quasi sempre, e il vernacolo non traspare “talvolta” ma di continuo; non si capisce qui se vernacolo alluda al registro parlato del toscano o sia mero sinonimo di dialetto; il dialetto comunque appare come terzo incomodo che quasi disturba la partita a due tra italiano e latino in vicendevole, reciproco diletto. Vero è che De Sanctis conferisce, pionieristicamente, un rango di prim’ordine allo scrittore, cui intitola il capitolo: se l’eccesso di buffoneria lo disturbava, intuiva in qualche modo l’importanza della componente carnevalesca che, con il saggio di Bachtin sul suo ideale confratello Rabelais, è diventata una chiave interpretativa della cultura letteraria e antropologica. Né poteva restare indifferente, il critico irpino, alla sensibilità realistica (ma anche fantastica) e all’energia satirica dei suoi versi. Si tratta di requisiti certo presenti anche in grandi scrittori dialettali sistematicamente ignorati dal critico; perché dunque solo Folengo? Ma perché egli aveva cotto i suoi maccheroni dialettali nel brodo del latino, che poteva essere inteso in tutta la nazione, e cucinata a questo modo la pasta di una “cruda lingua” di partenza poteva parere non dialettale ma italiana, in una partita a due in cui il terzo giocatore rimaneva quasi invisibile. Quali ne siano le ragioni, la *Storia* di De Sanctis ha il merito di togliere dal lido della sotto-letteratura d’intrattenimento l’opera di quello che, dopo il saggio memorabile di Contini premesso alla *Cognizione* di Gadda (Contini 1989 [1970], 15-35), consideriamo tra i capostipiti di quella linea espressionistica nutrita di succhi dialettali che sfocerà, attraverso Porta e Dossi e Linati, proprio in Carlo Emilio Gadda, che di quei tre Carli si dirà erede.

### 2.9. Machiavelli, Aretino

Caro all’autore per tante ragioni, massime la sincerità del suo patriottismo che lo distingue da tanti letterati “venderecci” (De Sanctis 1871, 106), Machiavelli è lodato anche per la “elevatezza del [suo] linguaggio” (*ibidem*); la lingua è indicata tra i fattori identitari della nuova coscienza nazionale di cui Machiavelli è precoce alfiere: alla nuova idea di Nazione Machiavelli “assegna i suoi caratteri distintivi, la razza, la lingua, la storia, i confini” (ivi, 119).

De Sanctis riconosce che l’Italia per Machiavelli “fu una idea” (ivi, 136) per la quale si limitò a scrivere un trattato; ma assieme all’idea c’è la lingua tutta vita e freschezza, nella quale “sentì la scuola fiorentina del Berni e del Lasca, l’alito di Lorenzo de’ Medici” (ivi, 141), cioè degli autori per i quali il critico aveva usato la categoria di dialetto. E di quella lingua viva offre un esempio citando un colorito passo della *Mandragola* (Machiavelli 1896 [1524]): egli dà all’Italia il suo moderno “linguaggio purificato della scoria scolastica e del meccanismo classico, e ridotto nella forma spedita e naturale

della conversazione e del discorso” (ivi, 153). Compagno di Machiavelli per chiarezza di idee ma anche di lingua è Francesco Guicciardini: “Lo stile e la lingua in questi due scrittori giunge per vigore intellettuale ad un grado di perfezione che non è stato più avanzato” (ivi, 159).

Nel XVI capitolo, dedicato a *Pietro Aretino*, lo studioso torna a lamentare il carattere artificioso del linguaggio di molti letterati cinquecenteschi, quello che oggi chiameremmo manieristico, indicando ancora una volta Firenze come un'isola di positiva eccezione (le ripetizioni, nella *Storia*, non mancano): “In Firenze il fondo della lingua non era il linguaggio comune, mescolato di elementi locali, siculi, lombardi, veneti, ma l'idioma toscano, così com'era stato maneggiato dagli scrittori” (ivi, 172). Toscano è lo scrittore eponimo del capitolo, del quale, senza nascondere i difetti, De Sanctis apprezza soprattutto l'avversione ai pedanti e la ricerca di naturalezza, che hanno ricadute benefiche anche nella lingua dell'Aretino.

### 2.10 Tasso, la Crusca

Il capitolo seguente (XVII, *Torquato Tasso*) punta il dito contro la crisi morale che caratterizzò il nostro paese, facendo scambiare per saviezza la dissimulazione, la falsità, la perdita di una seria coscienza morale; e cade qui una sentenza che liquida ad un tempo le scelte politico-religiose e quelle linguistiche: “Fu allora che si formò l'Accademia della Crusca, e fu il Concilio di Trento della nostra lingua” (ivi, 190). “La nostra lingua avea già una forma stabile e sicura in tutta Italia” (*ibidem*) – afferma De Sanctis – e il toscano ne “era il fiore” (*ibidem*). Questo corpo vivo, che la Crusca finì per “imbalsamare” (*ibidem*), aveva entro di sé unità e varietà:

Ci era dunque una lingua italiana, vale a dire un fondo comune di vocaboli con una comune forma grammaticale, atteggiato variamente e colorito secondo le varie parti d'Italia.

Questa varietà di atteggiamento e di colorito, questo elemento locale era la parte viva della lingua, che lo scrittore attingeva dall'ambiente in cui era. (*Ibidem*)

De Sanctis dunque parla di varietà locali dell'italiano e non già di dialetti, e prosegue indicando la causa storica e politica che ostacolò l'affermarsi di una lingua nazionale e vitale: “Se Firenze fosse stata un centro effettivo d'Italia, come Parigi, la lingua fiorentina sarebbe rimasta lingua viva di tutti gli scrittori italiani, che ivi avrebbero avuto la loro naturale attrazione” (*ibidem*; il giudizio è storicamente fondato, ma si avverte anche l'influsso della contemporaneità, la questione della capitale passata da Torino a Firenze e poi a Roma).

Questo non avvenne, e la Crusca considerò di fatto l'italiano come una lingua classica, anzi come una lingua morta, un “cadavere notomizzato” (*ibidem*).

De Sanctis rovescia il concetto cruschevole di proprietà opponendo alla normativa cartacea le regole dell'efficacia comunicativa: “Una lingua viva è

sempre propria, perché la parola ti esce insieme con la cosa; una lingua morta è necessariamente impropria, perché la trovi ne' dizionari e negli scrittori bella e fatta, mutilata di tutti quegli accessori che il popolo vi aggiungeva, e che determinavano il suo significato e il suo colore" (ivi, 193). Il risultato fu il congelamento di una lingua accolta dai dotti della penisola ma svincolata dall'uso vivo, nazionale sì ma non popolare. La critica si ridusse a grammatica, e questo condizionò anche Tasso, alla cui lingua mancava comunque "il sapore toscano, quel non so che schietto e natio, con una vivezza e una grazia che è un amore" (ivi, 200). Condizionato dai suoi censori, Tasso "purgò la lingua, ubbidì alla grammatica" (*ibidem*) con esiti deludenti, per il nostro autore ("Non ci è più il poeta, ci è il grammatico e il linguista, co' suoi terribili critici dirimpetto", *ibidem*). Giunti alla fine del capitolo, risulta difficile dissentire dalla sua *pars destruens*, la polemica contro quella Crusca che segnava il trionfo delle idee bembesche. Ma in coincidenza con l'affermarsi del purismo centripeto, nasceva o cresceva per reazione una fioritura dialettale che De Sanctis ignora o preferisce ignorare, limitandosi a parlare di coloriture locali di un idioma comune.

Nel capitolo seguente, intitolato al *Marino* (XVIII), la parola dialetto torna ad affiorare a proposito del genere novellistico e teatrale.

Il comico sviluppato in una moltitudine di novelle e di commedie lasciava quel fondo convenzionale di Plauto e Terenzio, e produceva caratteri freschi e vivi, e per piacere si accostava alle forme della vita popolare e anche a quel linguaggio, ora mescolando con l'italiano il dialetto, ora scrivendo tutto in dialetto. Le farse napoletane accennavano già a questo genere. Ne scrisse anche di simili Beolco, o il Ruzzante, detto il "famosissimo". (Ivi, 231)

Passando a trattare della commedia dell'arte o a soggetto, elenca i caratteri, citando le maschere di "Pantalone, Brighella, Arlecchino, Pulcinella, il Dottore bolognese, il capitano Spavento, o il capitano Matamoros, il servo sciocco, come Trappola, e simili" (*ibidem*), ma non spende una parola sulla caratterizzazione locale dei loro idiomi e sul plurilinguismo dilagante. E aggiunge: "Un ricco repertorio di soggetti sceneggiati ci ha lasciato nelle sue *Cinquanta giornate* Flaminio Scala, autore e attore così famoso come il 'famosissimo' Ruzzante, e Andrea Calmo, 'stupore e miracolo delle scene'" (ivi, 232). Che Ruzante e Calmo componessero in dialetti veneti, De Sanctis tralascia di dire. Ma il termine dialetto non può essere omissso nella pagina il cui il critico traccia il consuntivo di quel genere teatrale:

La commedia dell'arte non era altro se non la stessa commedia erudita tolta di mano agli accademici e rinfrescata nella vita popolare, maneggiata da scrittori meno dotti, ma più pratici del teatro e più intelligenti del gusto pubblico: perciò più svelta e vivace nel suo andamento, e rallegrata da quello spirito che viene dall'improvviso e dall'uso del dialetto, non senza cadere a sua volta nel vizio opposto alla pedanteria, ne' lazzi sconci degli Arlecchini. (Ivi, 232-233)

### 2.11 *La nuova scienza*

Il nostro autore saluta con entusiasmo l'avvento della *Nuova scienza*, posta a titolo del XIX e penultimo capitolo del suo manuale: il merito precipuo di questa svolta spetta all'"intelletto italiano" (ivi, 46), che tra Cinque e Seicento aprì le vie al pensiero moderno, che ripudia ogni ipotesi metafisica per fondarsi tutto sulla ragione e sull'esperienza. Tra i pionieri, include Giordano Bruno, di cui esalta l'"acutezza mentale" (ivi, 276) ma non può tacere le riserve sul suo linguaggio "abborracciato e mescolato di elementi napoletani e latini" (*ibidem*).

Con Bruno, ecco Campanella: e anche sulla sua lingua *De Sanctis* lascia trasparire delle riserve, sviluppando un parallelo con l'alfiere della scienza nuova, Galileo Galilei, in un discorso che coinvolge pensiero e scrittura, e anzi due condizioni linguistiche e culturali:

Stavano a fronte [nel dialogo tra Campanella e Galileo] la saviezza fiorentina e l'immaginazione napoletana, o, per dir meglio, due culture, la cultura toscana, già chiusa in sè e matura, e veramente positiva, e la cultura meridionale, ancor giovane e speculativa, e in tutta l'impazienza e l'abbondanza della giovinezza. In Galileo si sente Machiavelli; e in Campanella si sente Bruno. Vedi la differenza anche nello scrivere. Chi legge le lettere, i trattati, i dialoghi di Galileo, vi trova subito l'impronta della coltura toscana nella sua maturità, uno stile tutto cosa e tutto pensiero, scevro di ogni pretensione e di ogni maniera, in quella forma diretta e propria, in che è l'ultima perfezione della prosa. [...] Al contrario in Bruno e in Campanella la forma è scorretta, rozza, disuguale, senza fisionomia; ma ne' suoi balzi e nelle sue disuguaglianze, viva, mobile, nata dalle cose. Ivi ti par di avere innanzi un bel lago, anziché acqua corrente [...] qui vedi una lingua ancora mobile e in formazione, con elementi già nuovi e moderni. Alcune pagine di Bruno sembrano scritte oggi. (Ivi, 303)

Ma non sono anche i latinismi e i napoletanismi, prima rimproverati dal critico ai pensatori meridionali, a caratterizzare quella che *De Sanctis* chiama modernità, e che noi oggi chiameremmo espressionismo?

Tra i coraggiosi e perseguitati vessilliferi della "nuova scienza" è anche Paolo Sarpi, investito dall'ammirazione e dalla simpatia dell'autore, ma neppure lui, il coraggioso frate veneziano, esente da un rilievo stilistico che è anche linguistico; è il difetto di un autore "non toscano e con l'orecchio educato più alla gravità latina che alla sveltezza del dialetto natio" (ivi, 324).

### 2.12 *La nuova letteratura*

La *Storia* dedica il XX e ultimo capitolo alla *Nuova letteratura*. Dopo la decadenza che contrassegna l'autunno della stagione rinascimentale e il secolo buio dell'età barocca, il secolo dei Lumi sfocia nella verità di Goldoni, nella moralità di Parini e nella libertà di Alfieri, premesse a quel Risorgimento che

condurrà finalmente l'Italia a coronare la lunga marcia verso l'unità nazionale. Gran secolo il Settecento, con il primo Ottocento, per la letteratura dialettale, e per il rilancio in termini nuovi della questione della lingua. Ne emerge qualche cenno anche nelle pagine desanctisiane.

Una spinta forte al rinnovamento veniva dai critici, nutriti di cultura europea, avversi alla retorica dei pedanti e tesi a cercare un linguaggio più aperto e attuale, adatto anche allo strumento giornalistico; ma la loro lingua, recalcitrante alle regole, cadeva nel difetto opposto a quello dei cruscanti, l'eclettismo e il barbarismo. Il nostro autore ha chiara la necessità di non sacrificare lo "spirito nazionale" (ivi, 340) al Moloch di una lingua d'uso: vive insomma lo stesso dilemma che conduceva Manzoni a cercare una rotta distata da Scilla e Cariddi, una terza via tra la lingua nazionale ma morta come quella dei puristi e le lingue vive ma regionali dei dialetti: un italiano nazional-popolare, per usare un dittico aggettivale impiegato da Gioberti prima che da Gramsci. Nel conflitto tra l'"autorità" della grammatica e "naturalzza" (ivi, 382) della conversazione, De Sanctis riferisce con tacito consenso la posizione di Melchiorre Cesarotti che puntava piuttosto alla corrispondenza tra parola e pensiero, anche a costo di introdurre dialettalismi e forestierismi:

Il Cesarotti, rispondendo al libro del conte Napione *Sull'uso e su' pregi della lingua italiana*, sosteneva nel suo *Saggio sulla filosofia delle lingue* che la lingua non è un fatto arbitrario, e regolato unicamente dall'uso e dall'autorità, ma che ha in sè la sua ragion d'essere; che la sua ragion d'essere è nel pensiero, e quella parola è migliore che meglio renda il pensiero, ancorché non sia toscana e non classica, e sia del dialetto, o addirittura forestiera con inflessione italiana.

Era l'emancipazione della lingua dall'autorità [...]; era la ragione, il senso logico, che penetrava nella grammatica e nel vocabolario [...] e dava loro un'aria cosmopolitica, l'aria filosofica, a scapito del colore locale e nazionale. (Ivi, 406)

Senza pregiudizi contro idiotismi o barbarismi, Cesarotti "formò di tutti gli elementi stranieri e indigeni della conversazione italiana una lingua animata, armonica, vicina al linguaggio parlato, intelligibile dall'un capo all'altro d'Italia" (ivi, 407). Il rischio ora è che il cosmopolitismo annacqui lo spirito nazionale; i dialetti vengono in parte riabilitati dall'autore perché contribuiscono a formare una lingua conversevole che smantella il vecchio italiano letterario:

Gli scrittori, intenti più alle cose che alle parole, e stufo di quella forma in gran parte latina che si chiamava "letteraria", screditata per la sua vacuità e insipidezza, si attennero senza più all'italiano corrente e locale, così com'era, mescolato di dialetto e avvivato da vocaboli e frasi e costruzioni francesi. (*Ibidem*)

A questo punto De Sanctis, che ha presentato la nuova lingua come trionfo della ragione sulla grammatica, individua una nuova polarità tra l'Italia e Firenze, ora alleata di Roma:

Così si scriveva nelle parti settentrionali e meridionali d'Italia, a Venezia, a Padova, a Milano, a Torino, a Napoli: così scrivevano Baretti, Beccaria, Verri, Gioia, Galiani, Galanti, Filangieri, Delfico, Mario Pagano.

Resistenza ci era, massime a Firenze, patria della Crusca, e a Roma, patria dell'Arcadia: schiamazzi di letterati e di accademici abbandonati dal pubblico. (*Ibidem*)

Le due capitali del nuovo regno d'Italia appaiono dunque, nel secolo pre-risorgimentale, su posizioni linguisticamente attardate.

“La nuova letteratura fa la sua prima apparizione nella commedia del Goldoni, annunziandosi come una restaurazione del vero e del naturale nell'arte” (ivi, 420). Così scrive De Sanctis, che considera il commediografo veneziano come un vero e proprio Galileo della letteratura. Nelle pagine a lui dedicate, calde di ammirazione e di simpatia, non dice però che lo scrittore compose varie commedie in quel dialetto veneziano che nella città lagunare era stato considerato una vera e propria lingua, ed era tuttora usato anche dalle classi patrizie a alto-borghese. Vi allude, forse, quando alla forte luce di cui lo circonfonde insinua qualche ombra critica: “neglesse troppo l'espressione, e per volerla naturale la fece volgare, sì che le sue concezioni si staccano vigorose da una forma più simile a pietra grezza che a marmo” (ivi, 418), scrive. È rispetto al loro avversario Carlo Gozzi, Goldoni e Chiari sono detti “ignorantissimi” (ivi, 412) in fatto di lingua.

Che il richiamo alla *Mandragola* di Machiavelli quale impatto decisivo sul giovane Goldoni rinvii implicitamente a un modello di lingua parlata ma toscana, è una congettura plausibile.

La parola dialetto fa capolino due volte nella pagina in cui De Sanctis abbina e differenzia l'accademia veneziana dei Granelleschi e quella milanese dei Trasformati:

Qui [a Milano] dominava sotto tutti gli aspetti lo spirito nuovo, l'*Enciclopedia* vi era penetrata con tutto il corteggio degli scrittori francesi, vi si elaboravano non frasi, ma idee, e per maggior libertà si usava non di rado il dialetto e non la lingua. Ci erano i due Verri, il Beccaria, il Baretti, il Balestrieri, il Passeroni; ci era il fiore dell'intelligenza milanese. Si chiamavano i Trasformati, e si può dire che filosofia, legislazione, economia, politica, morale, tutto lo scibile era già trasformato nelle loro menti, con più o meno di chiarezza e di coscienza. La letteratura non potea sfuggire a questa trasformazione, e alla solennità classica succedeva una forma svelta e naturale, e ne' più briosa e sentimentale alla francese. Si rideva a spese di Alessandro Bandiera, che voleva insegnar lingua e stile al padre Segneri, da lui tenuto non abbastanza bocaccevole, e di padre Branda, che levava a cielo l'idioma toscano e scriveva vitupèri del dialetto. (Ivi, 428)

Nella sua concisione, una pagina che potremmo chiamare di geografia letteraria. Dunque il critico segnala che a Milano si scriveva non di rado in dialetto, e fra i Trasformati infila un poeta in milanese come Balestrieri, senza precisare che poetò in meneghino, come del resto Tanzi e Parini sui quali sor-

vola; avverte che il padre Branda polemizzò contro il dialetto, su cui peraltro già verteva la pur citata polemica con il padre Bandiere, né che a difendere il dialetto intervenne un campione della lingua letteraria e della nuova letteratura come Giuseppe Parini.

L'ultimo affioramento del termine dialetto emerge nella pagina, anch'essa di taglio potenzialmente geo-letterario, dove De Sanctis guarda ai decenni centrali dell'Ottocento, al Risorgimento ormai in atto:

La Toscana, dopo una prodigiosa produzione di tre secoli, non aveva più in mano l'indirizzo letterario d'Italia. Si era addormentata col riso del Berni sul labbro. La Crusca l'aveva inventariata e imbalsamata. Resistè più che potè nel suo sonno, respingendo da sè gl'impulsi del secolo decimottavo. Quando si sentì il bisogno di una lingua meno accademica, prossima per naturalezza e brio al linguaggio parlato, molti si diedero al dialetto locale, altri si gittarono alle forme francesi, altri col padre Cesari a capo l'andavano pescando nel Trecento. Non veniva innanzi la soluzione più naturale: cercarla colà dove era parlata, cercarla in Toscana. La rivoluzione avea ravvicinati gl'italiani, suscitati interessi, idee, speranze comuni. Firenze, la città prediletta di Alfieri e di Foscolo, dopo il Ventuno vide nelle sue mura accolti esuli illustri di altre parti d'Italia. Grazie al Vieusseux, vi sorgeva un centro letterario in gara con quello di Milano. Manzoni e D'Azeglio andavano pe' colli di Pistoia raccattando voci e proverbi della lingua viva. Gl'italiani si studiavano di comparire toscani; i toscani, come Niccolini e Guerrazzi, si studiavano di assimilarsi lo spirito italiano. Risorgeva in Firenze una vita letteraria, dove l'elemento locale prima timido e come sopraffatto ripigliava la sua forza con la coscienza della sua vitalità. (Ivi, 488)

Insomma, la conciliazione linguistica oltre che culturale tra Firenze e l'Italia, di cui la città toscana diventa capitale politica fino alla breccia di Porta Pia che coincide con l'uscita della *Storia* desanctisiana, coincide per il critico meridionale con la conciliazione tra lingua nazionale e lingua viva che il lombardo Manzoni, pur nella diversità dell'orientamento ideologico, andava perseguendo.

Che Firenze riacquistasse "il suo posto nella coltura italiana per opera di Giuseppe Giusti" (*ibidem*) è affermazione francamente datata; ma De Sanctis sta per chiudere il suo manuale, gettando uno sguardo a una stagione ormai chiusa, tutto sommato felicemente, e a una nuova che si apre allo spirito italiano, che, erede di Machiavelli e Galileo, liquida le ultime persistenze della metafisica e della retorica, aggiunga alla conquista della libertà quella della giustizia, incarni nel reale i nuovi ideali, e sia in prima fila nella sfida che attende la civiltà europea.

### 3. Conclusioni

Ed è tempo di trarre le conclusioni, dopo questa rassegna sistematica delle pur rare emergenze dell'area semantica di dialetto nella *Storia* di De Sanctis.



1. Il termine dialetto vi viene usato in due accezioni, talora intrecciate: in senso orizzontale, indica un idioma di area municipale e circoscritta; in senso verticale, designa uno strato grezzo o plebeo. Nel primo caso, è opposto all'ideale desanctisiano di una patria nazionale; nel secondo, riflette l'esigenza di nobiltà intellettuale del pur democratico autore.

2. Il termine volgare ha, nei capitoli che coprono i secoli XIII-XVI, un valore denotativo e linguistico, come lingua neolatina e viva che erode gradualmente il latino dei dotti; nei capitoli successivi acquista un valore connotativo, piuttosto morale che linguistico; nella prima accezione è accostato ad attributi quali popolare e vivo; nella seconda alla sfera del plebeo e del rozzo. Nella seconda fase il termine *volgare* mantiene qualche volta il senso tecnico-linguistico per caratterizzare negativamente l'italiano di scrittori non toscani, impacciato da latinismi o idiotismi.

3. Vengono chiamati dialettali quasi solo autori toscani, e in tal caso l'epiteto ha sistematicamente un valore positivo, caratterizzando una linea Boccaccio-Sacchetti-Machiavelli-Lasca-Berni. L'unica funzione positiva riconosciuta al dialetto, che però viene chiamato color locale, è quella di sgrassare l'italiano letterario, di renderlo più vivace e vicino al parlato.

4. Il trattamento eccezionale riservato alla *Maccaronea* di Teofilo Folengo *alias* Merlin Cocai è legato al fatto che la base lessicale dialettale (che però De Sanctis tende a emarginare chiamandola piuttosto volgare o italiana) viene sciolta nel solvente latino che sdogana quel linguaggio rendendolo fruibile a tutta la Penisola.

5. Colpisce infine la quasi totale assenza di scrittori dialettali non toscani, la cui quota, assai elevata nelle opere settecentesche, era andata riducendosi ma senza sparire nel transito verso la stagione risorgimentale. Certamente l'autore paga il suo prezzo agli studi del tempo. Ad esempio, egli retrodata l'idea di un volgare già tendenzialmente toscano alla Scuola siciliana poiché non è ancora chiaro quanto quei testi debbano alla patina toscana dei copisti che li hanno trascritti sui pochi testimoni superstiti, è probabile che alcuni scrittori dialettali fossero allora mal noti o dimenticati; ma molti erano menzionati nelle storie letterarie precedenti a lui familiari. La loro costante omissione obbedisce pertanto a una deliberata scelta politica e pedagogica. A tacere dei minori, non cita i piemontesi Calvo e Brofferio, dei quali doveva condividere l'impegno militante; non nomina Foglietta né alcun altro genovese, della linea lombarda resa celebre dal verso portiano "Varon, Magg, Balestrer, Tanz e Parin" (Porta 2000 [1975], 1160), nomina solo Balestrieri e naturalmente Parini, senza informare della loro scrittura dialettale; e lo stesso Carlo Porta è citato solo come adepto della scuola romantica nelle polemiche attorno al *Conciliatore*. Che ignorasse i due sonetti astigiani di Alfieri si può capire, così come si può capire che non desse importanza ai pochi versi milanesi di Parini o al suo intervento nella polemica brandana; ma di Goldoni tace l'uso del veneziano. Degli autori che scrissero in veneto cita solo Ruzzante e Calmo, senza un cenno di giudizio, ignorando Venier, Boschini, Baffo, Buratti. Non dice del bolognese Croce, non dei romani Peresio o Berneri, non dei napoletani Basile e Cortese, e Capasso lo nomina solo



come giurista collega di Vico e Giannone; dei siciliani si capisce che taccia il licenzioso Domenico Tempio, ma sorvola anche su Giovanni Meli, un campione dell'Arcadia e dei Lumi in un dialetto che chiamava lingua e voleva illustre; e dev'essere anzi per questa concorrenza separatista che De Sanctis espunge dalla sua *Storia* l'autore più elogiato da Emiliano Giudici e da altre fonti storiografiche compulsate da De Sanctis.

La sua *Storia*, con tutto ciò, resta un capolavoro; certo, molta acqua è passata sotto i ponti; le idee di Contini, che vedeva la lettura dialettale come parte inscindibile di quella in lingua, e quelle di Dionisotti, che sottolineava la necessità di una prospettiva anche regionalistica, sono oggi comunemente accolte. E come l'egemonia del toscano bembesco aveva acceso per reazione una fioritura di testi dialettali orientati a cogliere gli aspetti della vita popolare, il comico e il realistico proscritti dalla convenzione petrarchistica, così la raggiunta indipendenza e unità d'Italia avrebbe coinciso con la riscoperta delle radici regionali e popolari, con un nuovo ritorno del dialetto nei libri e sulle scene. Risolta la questione politica, la battaglia si spostava sul piano sociale e linguistico: fatta l'Italia, bisognava fare l'italiano, oltre che gli italiani. Ma questa è un'altra storia...

#### Riferimenti bibliografici

- Ascoli Graziadio Isaia (1873), *Proemio*, *Archivio glottologico* I, V-XLI.
- Bembo Pietro (2001 [1525]), *Prose della volgar lingua. L'editio princeps del 1525 riscontrata con l'autografo Vaticano latino 3210*, edizione critica a cura di Claudio Vela, Bologna, Clueb.
- Berni Francesco (1542), *Orlando innamorato composto già dal signor Matteo Maria Boiardo di Scandiano et rifatto tutto di nuovo da m. Francesco Berni*, Milano, nelle case di Andrea Calvo.
- Biondelli Bernardino (1853), *Saggio sui dialetti gallo-italici*, Milano, Bernardoni.
- Casanova Giacomo (2013-2015 [1822]), *Histoire de ma vie jusqu'à l'an 1797*, édition publiée sous la direction de Gérard Lahouati, Marie Françoise Luna, avec la collaboration de Furio Luccichenti, Alexandre Stroeve, Helmut Watzlawick, Paris, Gallimard.
- Cielo D'Alcamo (1960), "Contrasto", in Gianfranco Contini (a cura di), *Poeti del Duecento*, t. I, in *La letteratura italiana. Storia e testi*, vol. 1, Milano-Napoli, Ricciardi, 173-185.
- Contini Gianfranco (1989 [1970]), "Introduzione alla *Cognizione del dolore*", in Id., *Quarant'anni d'amicizia*, Torino, Einaudi, 15-35, <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/resources/archive/classics/continocognizione.php>> (08/2017).
- Corniani Giambattista (1833), *I secoli della letteratura italiana dopo il suo risorgimento*, commentario di Giambattista Corniani. Continuato fino all'età presente da Stefano Ticozzi, vol. 2, t. 1, Milano, coi tipi di Vincenzo Ferrario.
- Danelon Fabio (1994), *Dal libro da indice al manuale. La storiografia letteraria in Italia nel primo Ottocento e l'opera di Paolo Emiliani Giudici*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

- Dante (2017), *De vulgari eloquentia*, a cura di Mirko Tavoni, Milano, Mondadori.
- De Sanctis Francesco (1870), *Storia della letteratura italiana*, vol. I, Napoli, Morano.
- (1871), *Storia della letteratura italiana*, vol. II, Napoli, Morano.
- Emiliani Giudici Paolo (1844), *Storia delle belle lettere in Italia*, Firenze, Società Editrice Fiorentina.
- Francesco d'Assisi (2016), *Il cantico delle creature*, a cura di Mario Bertin, Roma, Castelvevchi.
- Getto Giovanni (1942), *Storia delle storie letterarie*, Milano, Bompiani.
- Ginguené Pierre Louis (1824 [1811-1819]), *Histoire littéraire d'Italie*, seconde édition, revue et corrigée sur les manuscrites de l'auteur, ornée de son portrait, et augmentée d'une notice historique par M. Daunou, Paris, Michaud.
- Goldoni Carlo (1788), *Mémoires*, Venezia, dalle stampe di Antonio Zatta e Figli.
- Grossi Tommaso (1862a [1816]), "La Prineide", in Id., *Opere Complete*, volume secondo, Milano, presso Ernesto Oliva editore- libraio, 599-608.
- (1862b [1816]), "La fuggitiva", in Id., *Opere complete*, vol. II, Milano, presso Ernesto Oliva Editore Libraio, 467-486.
- Machiavelli Niccolò (1896 [1524]), *La mandragola*, pubblicata secondo la più antica stampa da Giacomo Ulrich, Lipsia, Libreria Renger.
- Manzoni Alessandro (1967), *Liriche e tragedie*, a cura di Lanfranco Caretti, Milano, Mursia.
- Nencioni Giovanni (1984), *Francesco De Sanctis e la questione della lingua*, Napoli, Bibliopolis.
- Quadrio Saverio Francesco (1739), *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, vol. I, Bologna, Per Ferdinando Pisarri, all'Insegna di S. Antonio.
- (1741), *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, vol. II, Bologna, Per Ferdinando Pisarri, all'Insegna di S. Antonio.
- (1742), *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, vol. III, Bologna, Per Ferdinando Pisarri, all'Insegna di S. Antonio.
- (1752), *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, vol. IV, Bologna, Per Ferdinando Pisarri, all'Insegna di S. Antonio.
- Poliziano Agnolo (1820), *Stanze per la giostra*, Pisa, presso Sebastiano Nistri.
- Polo Marco (1954), *Il Milione*, a cura di Ranieri Allulli, Milano, Mondadori.
- Porta Carlo (2000 [1975]), *Poesie*, a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori.
- Sacchetti Franco (1946), *Il trecentonovelle*, a cura di Vincenzo Pernicone, Firenze, Sansoni.
- Spinelli Matteo da Giovanazzo (1868), "I Diurnali", pubblicati dappresso il Codice della Biblioteca imperiale di Francia, in Giuseppe del Re, Domenico Del Re, Bruto Fabricatore (a cura di), *Cronisti e scrittori sincroni della dominazione normanna nel regno di Puglia e Sicilia: Svevi*, Napoli, Stamperia dell'Iride, 629-648.
- Straparola Giovanfrancesco (1899 [1551-1554]), *Le piacevoli notti di M. Giovanfrancesco Straparola da Caravaggio, nelle quali si contengono le favole con i loro inimmi da dieci donne e duo giovani raccontate, riprodotte sulle antiche stampe*, a cura di Giuseppe Rua, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua.
- Tiraboschi Girolamo (1787-1794 [1772-1782]), *Storia della letteratura italiana*, Modena, Società Tipografica.
- Zabata Cristoforo, a cura di (1588 [1575]), *Rime diverse, in lingua genovese, le quali per la novità de soggetti sono molto dilettevoli da leggere, di nuovo date in luce*, Pavia, Appresso Gieronimo Bartoli.

## Il Dante di De Sanctis è ancora attuale?\*

*Paolo Orvieto*

Università degli Studi di Firenze (<[porviet@tin.it](mailto:porviet@tin.it)>)

### *Abstract*

My aim is to show the contemporary relevance of the work of Francesco De Sanctis, which has been intensively researched, but is now relegated to our past. However, his Dante, in contrast with his Petrarch, has timeless ethical, ideological and political qualities, while his Petrarch is still a negative example of the past and present defects of Italian. De Sanctis is still relevant in the sense that, with Dante, he favours a culture and language for ordinary people, an antidote to the diglossic situation of a “high” language not only in the Renaissance but also that of the avant-garde and the technicalities of critical language. Last, but not least, the human example represented by Dante is a stronghold against the spread of what the Anglo-Polish anthropologist Bauman calls the man of “liquid modernity”.

Keywords: *Bauman, Dante, modern, Petrarch, post-modern*

Credo che per capire chi e che cosa sia il Dante di De Sanctis e in che misura sia ancora attuale bisogna metterlo in diretta correlazione o, meglio, in frontale antitesi con il suo anti-Dante, ossia Petrarca, formando così una delle molte coppie contrastive di De Sanctis, poi Guicciardini/Machiavelli; Schopenhauer/Leopardi; Umanesimo/Realismo, Manzoni 1/Manzoni 2, ecc.

Insomma, tanto per dire qualcosa di nuovo (su De Sanctis sono stati scritti più saggi che su Leopardi e io stesso ne ho scritti ben sette), potremmo considerare la sua *Storia della letteratura italiana* (1975b [1870-1871]) come un trattato di antropologia, con una serie di campioni letterari, ma prima ancora umani, dei quali pochi o pochissimi sono promossi per sufficiente caratura etico-ideologico-sentimentale (forse a pieni voti il solo Dante), invece con molti che sono per lui sia la causa che il sintomo della progressiva e letale

\*L'articolo è la rielaborazione di una conferenza tenuta alla Società Dantesca di Firenze, il 9 novembre 2017, nell'ambito del convegno “La critica dantesca di Francesco De Sanctis”. La redazione, d'accordo con l'autore, ha rispettato le esigenze date dalla tipologia di intervento, limitando all'essenziale i riferimenti bibliografici.

degenerazione della “coscienza” degli italiani. Perciò è ben evidente che per De Sanctis l’arte e anche la critica non siano un inutile passatempo edonistico o erudito per pochissimi iniziati: il critico non può esimersi del tutto dal perseguire un *telos* pedagogico e edificante; e soprattutto non può mai essere reciso l’osmotico *trait d’union* tra autore e fruitori del testo letterario: “l’arte non è mai un capriccio individuale. [...] L’arte come la religione e la filosofia, come le istituzioni politiche ed amministrative è un fatto sociale, un risultato della cultura e della vita nazionale” (De Sanctis 1975a, 903).

Della coppia Dante/Petrarca analizziamo il polo positivo e perciò perennemente esemplare, umano e non solo e non tanto letterario, Dante. Molte delle lezioni e dei saggi degli anni 1853-1859 sono a lui dedicati; del 1854-1855 le lezioni e i saggi torinesi, in cui, oltre ai caratteri generali della *Divina Commedia* e all’analisi dettagliata delle tre cantiche, l’argomento si concentra su i suoi personaggi più amati (Francesca da Rimini, Farinata, i Cavalcanti, Pier delle Vigne e il conte Ugolino). Il saggio “Pier delle Vigne” (1888 [1855], 409-425) è una lezione torinese trascritta per *La Nazione* di Firenze da Alessandro D’Ancona. Poi il saggio “La *Divina Commedia* – Versione di F. Lamennais” (1888b [1855], 427-445), in occasione della pubblicazione della *Commedia* curata da Lamennais.

Le eccezionali qualità etico-ideologiche o più latamente politiche di Dante vengono tanto più esaltate se giustapposte alle *défaillances* del suo alter ego negativo Petrarca:

L’arte non è un catechismo, ma dignità; non dee dissertar sulla grandezza e sulla virtù, ma deve educarci alla virtù e alla grandezza. [...] Dopo la lettura della *Divina commedia* quale morale verità si è meglio intesa o capita? Se il cuore di tutti voi non avesse già risposto, io risponderei per tutti: la grandissima verità morale di sentirsi uomo, ed occorrendo di divenire un eroe. In Dante vizi e virtù non sono che ferezza ed energia; della sola viltà egli sdegnava di ragionare, ma guarda e passa [...]; ed è per questo che un grande scrittore ha detto, che il genio non è che una maggiore attitudine al bene e al male. I personaggi di Dante hanno la forza dei tempi barbari, di cui sono il ritratto, e la nobiltà dei tempi civili, di cui debbono essere modello. Si è detto che Dante è il libro che apre la civiltà d’Europa; io aggiungerei, che Dante è il libro che segna la civiltà d’Italia; le sorti della storia nostra rispondono al disprezzo o all’amore, in che si è avuto Dante. (De Sanctis 1975b, 258)

E ancora: in lui “è l’anima non solo come individuo, ma come essere collettivo, come società umana, o umanità” (1975a, 170); “questo mondo cristiano-politico non era per Dante una contemplazione astratta e filosofica. Mescolato nella vita attiva, egli era giudice e parte” (ivi, 186); “entrando nel regno de’ morti, vi porta seco tutte le passioni de’ vivi, vi trae appresso tutta la terra [...]; è la più potente individualità di quel tempo, nella quale è compendiata tutta l’esistenza, com’era allora” (ivi, 197). Un Dante dalla gigantesca e inviolabile personalità, nel quale si coniugano pariteticamente

religione, scienza, morale e politica. Inoltre poeta della “sostanza”, della “cosa” e della “situazione”, mai della parola inutilmente e solo estetica: in lui “tutto è succo; tutto è cose, cose intere nella loro vivente unità, non decomposte dalla riflessione e dall’analisi. [...] In quelle profondità scavano i secoli, e vi trovano sempre nuove ispirazioni e nuovi pensieri” (ivi, 283); “questa serietà e sincerità di sentimento fa penetrare fra tante sottili e scolastiche speculazioni una elevatezza morale, tanto più poetica, quanto meno espressa, ma che si sente nel tono, nel colorito, nello stile” (ivi, 69); perciò “e n’ esce una forma, che è insieme immagine e sentimento, immagine calda e viva, sotto alla quale vedi il colore del sangue, il muovere della passione” (ivi, 283). È anche l’uomo dalle inderogabili certezze: “ora la luce intellettuale dissipa ogni ombra: non hai niente più d’indeciso: sei nel regno della filosofia, dove tutto è precisione e dogmatico, tutto posto con chiarezza” (ivi, 80). Una potente individualità, tuttavia mai egocentrica, che si elargisce per ammaestrare e redimere il prossimo, l’intera società umana: “si sente come investito di una missione, di una specie di apostolato laicale e parla dal tripode alla moltitudine, con l’autorità e la sicurezza di chi possiede la verità” (ivi, 72). In lui “l’uomo terreno dà realtà, contorno, colore all’uomo morale e razionale; l’uno compie l’altro. Interprete in buona fede della giustizia, cantore della rettitudine, egli si pone in cielo per giudicare la terra, e da quell’altezza tuona e folgora con dignità di sacerdote e con veemenza di profeta” (De Sanctis 1967 [1955], 89). Nella *Commedia* “vi riappare l’incidente ed il tempo, la storia e la società, in tutta la sua vita esterna e interiore, religiosa, morale, politica, intellettuale; onde in seno all’altro mondo germoglia l’epopea, il poema eroico e nazionale” (ivi, 539) e “l’altro mondo è questo mondo stesso nel suo aspetto etico e morale, è l’etica realizzata, questo mondo quale dee essere secondo i dettati della filosofia e della morale, il mondo della giustizia e della pace” (De Sanctis 1975b, 170). La scienza dice a Dante: “bada che tu non passeggi per curiosità, per osservare e dipingere; il tuo scopo è l’insegnamento della scienza per la salute dell’anima” (ivi, 181).

Facendo una tabellina dei meriti danteschi, tralasciando altre innumerevoli citazioni: Dante è raro esemplare di perfezione umana, maestro di morale, dotato di straordinaria fierezza ed energia nel pensiero e nell’azione, disprezzatore di ogni forma di viltà e di compromesso, mai egoticamente individualista, ma missionario sociale di un credo salvifico, poeta dalla sostanza e non della vuota parola, dotato di una granitica e possente personalità, strenuo difensore della sua verità, il suo “mondo intenzionale” domina e controlla ogni sua azione e ogni suo pensiero; in lui tutto è passione, serietà e potenza del sentimento; perpetuo modello per i posteri di un messaggio che è insieme religioso, scientifico, morale e politico. Un Dante dal nobilissimo pedigree indelebile per secoli: “Dante può dirsi non che il padre dell’arte italiana, ma dell’arte moderna”, è “il germe della moderna civiltà” e “il compendio della letteratura moderna”, per cui “possiamo concludere con Lamartine che Dante è il poeta moderno, è il poeta de’ nostri tempi” (ivi, 1075, 1091). Un vero uomo, che vive, subisce e combatte, nella

realità, storica e politica coeva o del passato; non si estrania mai dalla storia: “e porta seco tutte le passioni di uomo e di cittadino, e fa risonare di terreni gemiti fino le serene volte del cielo: così torna il dramma, e nell’eterno ricomparisce il tempo. In mezzo all’immobilità dell’avvenire vive e si agita l’Italia, anzi l’Europa del decimoquarto secolo, col suo Papa ed Imperatore, coi suoi re, principi e popoli, coi suoi costumi, le sue passioni, le sue discordie, con tutto quello che è in lei di alto o vile, di tragico o comico” (1967 [1955], 5).

De Sanctis fa iniziare, come del resto gran parte della critica antica e moderna, il nostro Rinascimento, e quindi la nostra rovinosa decadenza, da Petrarca, al quale dedica nel corso della sua carriera critica molti saggi e lezioni: nella prima scuola napoletana e nei due corsi zurighesi (1857-1858; 1858-1859); l’articolo “La critica del Petrarca” nella *Nuova Antologia*; il *Saggio critico sul Petrarca* (1907 [1869]); e il capitolo “Il Canzoniere” della *Storia della letteratura italiana* (1870-1871).

Tutte le qualità etico-ideologico-politiche di Dante si ribaltano negli esiziali (per gli italiani) difetti di Petrarca (e seguaci dei secoli XV-XVIII). Con Dante “il popolo cantava i suoi [di Dante] versi anche in contado, e pigliava alla semplice la sua fantasia” (De Sanctis 1975b, 286) e nella *Commedia*

si sviluppava la storia o il mistero dell’anima nella più grande varietà delle forme, sì che vi si rifletteva tutta la vita morale nel suo senso più serio e più elevato. Il sentimento della famiglia, la viva impressione della natura, l’amor di patria, un certo senso dell’ordine, di unità, di pace interiore che fa contrasto al disordine e alla licenza di quei costumi pubblici e privati, la virtù dell’indignazione, il disprezzo di ogni viltà e volgarità, la virilità e la fierezza della tempra, l’aspirazione ad un ordine di cose ideale e superiore [...], il sentimento della giustizia e del dovere, la professione della verità, piaccia o non piaccia, con l’occhio rivolto a’ posteri, e quella fede congiunta con tanto amore, quell’accento di convinzione, quella coscienza che ha il poeta della sua personalità, della sua grandezza, della sua missione, tutto questo appartiene a ciò che di più nobile ed elevato è nella natura umana. (Ivi, 286-287)

Poi, con Petrarca, “la superficie si fa più levigata, il gusto più corretto, sorge la coscienza puramente letteraria, il culto della forma per sé stessa” (ivi, 287). In lui evidente la discrasia tra pensiero e azione e tra ragione e sentimento: “non si giunge mai ad un virile ‘io voglio’; ci è al di dentro il sì e il no in eterna tenzone: perciò la vita non esce mai al di fuori in un risultato, in un’azione, rimane pregna di pensieri e immaginazione tutta al di dentro” (ivi, 298); “quello che sente è in opposizione con quello che crede” (ivi, 295), per cui ne “nasce un fluttuar continuo di riflessioni contraddittorie, un sì e un no, un voglio e non voglio” (ivi, 296). Agli scrittori come lui, “intenti più alla forma che al contenuto, poco loro importava la materia, pur che lo stile ritraesse della classica eleganza” (ivi, 288). Con Dante l’Italia ha avuto il suo “poeta”, con Petrarca solo il suo “artista”.

Insomma il confusionario e sbrecciato carattere erratico della sua riflessione, che ruota solo attorno al proprio ego: “non c’è dunque nel *Canzoniere*

una storia, un andar graduato da un punto all'altro; ma un vagar continuo tra le più contrarie impressioni, secondo le occasioni o lo stato d'animo in questo o quel momento della vita. Non ci è storia, perché nell'anima non ci è una forte volontà, né uno scopo ben chiaro; perciò è tutta in balia d'impressioni momentanee, tirata in opposte direzioni. Di che nasce un difetto d'equilibrio, la discordia o la scissione interiore" (ivi, 297). E ancora: "se Petrarca avesse avuto piena e chiara coscienza della sua malattia, di questa attività interna inutile e oziosa, una specie di lenta consunzione dello spirito, impotente a uscir da sé e attingere il reale, avremmo la tragedia dell'anima, come Dante ne concepì la commedia [...]. Ma nel Petrarca la lotta è senza virilità. Gli manca la forza che abbondò a Dante d'idealizzarsi nell'universo; e rimanendo chiuso nella sua individualità, gli manca pure ogni forza di resistenza; sì che la tragedia si risolve in una flebile elegia" (ivi, 299). *Le défaiillances* petrarchesche sono spesso incorporate in citazioni incrociate con le qualità dantesche: a lui manca "la profondità del sentimento" (ivi, 300); "non avea le qualità della forza, le virtù dell'indignazione, la profondità dell'odio, la magnanimità del disprezzo, la santa ira di Dante, le buone e le cattive qualità delle nature energetiche. [...] Ebbe anche le cattive qualità de' caratteri deboli. [...] Fu vano, si compiacceva delle lodi, e a provarle era il primo a lodare; faceva la corte a' principi, e i principi facevano la corte a lui. [...] Fu cupido di danaro e di onori" (De Sanctis 1952 [1869], 39). Un Petrarca non solo antonimo di Dante, ma ora anche sinonimo di Guicciardini. E ancora una volta si accentua l'obbligo che ogni artista debba per De Sanctis prima di tutto passare sotto la forca caudina del preliminare lasciapassare etico-umano: "l'artista gode; l'uomo è scontento. Perché sotto a questa bella forma così levigata e pulita vive un povero core d'uomo [...]. L'uomo è minore dell'artista. [...] Gli è che a quest'uomo mancava quella fede seria e profonda nel proprio mondo, che fece Caterina santa e di Dante un poeta. [...] Quel mondo così perfetto al di fuori è al di dentro scisso e fiacco: è contemplazione d'artista, non più fede e sentimento" (De Sanctis 1975b, 310-311).

Naturalmente l'*engagement* altruistico e salvifico o la mai doma volontà di agire nella storia o la strenua lotta contro papi e Chiesa romana del Dante desanctisiano stanno in polemica antitesi all'egoistico e opportunistico "particolare" di Guicciardini, alla vigliacca e infingarda *noluntas* di Schopenhauer e anche alla sempre più reazionaria propaganda cattolica dei *Promessi sposi*; la sua lingua immediatamente comunicante è in ulteriore antitesi all'alloglosso latino e alla filologia per pochi iniziati degli Umanisti.

Naturalmente si tratta di un Dante abbigliato in vesti risorgimentali, ma ci chiediamo, quello stesso Dante, pur risorgimentale, è ancora attuale? Innanzitutto una piccola parentesi, sempre dantesca. Quel Dante desanctisiano, tutto proiettato verso i secoli futuri, per il quale più volte profetizza la secolare durevolezza contro la transitorietà petrarchesca; quel Dante, che, "interprete in buona fede della giustizia, cantore della rettitudine, si pone in cielo per



giudicare la terra, e da quell'altezza tuona e folgora con dignità di sacerdote e con veemenza di profeta. [...] Scontento di tutto e di tutti e bollente di collera per le nuove ingiurie e per fallite speranze, egli è in acerba opposizione col suo tempo, ed il foco dell'ira rende terribilmente ingegnosa la sua fantasia" (De Sanctis 1967 [1955], 89-90), ha attratto e magnetizzato, negli anni del 2000, molti autori di gialli, con protagonista un Dante detective, dalla ferrigna tempra, che ristabilisce la giustizia e la verità, quasi sempre in periglioso contrasto con potenti e col suo tempo, ma acceso dal "foco dell'ira" e dotato di un grande acume. Oppure altri e ben numerosi gialli e film in cui Dante non è il detective, ma l'ispiratore del serial killer con i suoi peccatori e relativi contrappassi penitenziali dell'*Inferno* e *Purgatorio*. Di Nick Tosches è *In The Hand of Dante*, del 2002, con due vicende dislocate cronologicamente: una situata nel nostro Trecento, con Dante che, in piena crisi di creatività, va a cercare l'ispirazione in Sicilia; l'altra situata ai giorni nostri, con lo stesso Nick Tosches che ha a che fare con la mafia americana proprio per il possesso di un manoscritto che potrebbe essere l'autografo della *Commedia*. Poi anche *The Dante Club*, di Matthew Pearl, del 2003, in cui Dante non è l'investigatore che indaga su qualche crimine, bensì colui che li ispira, e quindi a risolverli sarà appunto il *Circolo di Dante*, di Boston, l'unico nella Boston del 1865 a conoscere la *Commedia* e la spietata legge infernale del contrappasso, a cui si attiene fedelmente l'assassino. Dante è anche uno degli ispiratori dei truculenti omicidi nel film *Seven* del 1995, del regista David Fincher: tutti i delitti sono compiuti da un maniaco per punire uno dei sette peccati capitali (gola, avarizia, accidia, lussuria, superbia, invidia ed ira), appunto ispirandosi non solo ma soprattutto alla *Commedia* dantesca (nei sette gironi del *Purgatorio* si emendano o si puniscono proprio i sette peccati capitali).

Ci sono poi anche un Dante spagnolo, protagonista di *El noveno círculo*, di Fernando S. Llobera, del 2006, in cui Dante, col suo *Inferno*, è ancora una volta la chiave per spiegare gli efferati omicidi che avvengono a Madrid, compiuti da un "dantomane" spietato serial killer, anche lui appassionato cultore della *Commedia*; e un Dante francese: *Le piège de Dante*, del 2006 di Arnaud Delalande, che si svolge nella Venezia del XVIII secolo e in cui il detective Pietro Viravolta alla fine scopre i mandanti degli assassini anche questi sempre ispirati dalle punizioni infernali dantesche.

In Italia Giulio Leoni ha scritto ben cinque romanzi gialli con un Dante-Sherlock Holmes non più ispiratore dei delitti, bensì acutissimo detective: *Dante Alighieri e i delitti della Medusa* del 2000 (che ha vinto il premio Tedeschi); *I delitti del mosaico* del 2004; *I delitti della luce* del 2005; *La crociata delle tenebre* del 2007, tutti pubblicati dalla Mondadori e *La Sindone del diavolo. Un'indagine di Dante Alighieri* (2014). Alla serie dantesca di Leoni potremmo anche aggiungere *L'isola dei morti* (2002) di Valerio Massimo Manfredi (Orvieto 2015). Un Dante che De Sanctis ha preconizzato immortale non solo nella letteratura ma anche nella paraletteratura e potremmo aggiungere



nello spettacolo popolare (si vedano anche il caso Beningni e, ad esempio, *Inferno* libro e film di Dan Brown); con lui dice De Sanctis “la scienza esce dal santuario e si fa popolare, si fa mistero e leggenda. [...] Il popolo vedeva nei versi di Dante quel medesimo che sentiva nelle prediche, nelle divozioni e rappresentazioni” (De Sanctis 1975b, 167).

Dunque un Dante che De Sanctis ha profetizzato come “nazionalpopolare” e specimen immortale per secoli e proiettato, soprattutto per il suo *Inferno*, verso il futuro, verso la moderna letteratura, e quindi la sua sopravvivenza e attualità anche paraletterarie sono sintomo di suoi corsi e ricorsi storici in ogni secolo e in ogni strato culturale.

Ma anche un Dante che è attuale nella misura in cui è potente antidoto alle alloglossie più o meno ricorrenti della letteratura (le varie avanguardie e neoavanguardie) e soprattutto della critica (si ricordi che per De Sanctis la più grave colpa dei secoli XIV-XVIII è stata proprio quella di aver interrotto, con un latino comprensibile solo ai pochissimi iniziati e con un dottissimo filologismo, il rapporto intellettuale-artista/popolo). Certo, a rileggerle oggi, le ipertrofie della meta-metacritica appaiono pure follie alloglosse, incomprensibili al lettore proprio come il latino degli Umanisti (De Sanctis prende di mira soprattutto Poliziano, che scrive interi capitoli di pura filologia testuale nei suoi *Miscellanea I e II*, ad esempio, sull'accertamento filologico tra *entelechia* e *endelechia*, o tra *synderesis* e *syneidesis*).

A una conferenza di molti anni fa avevo, quasi per gioco, incominciato a parlare dei meandri e labirinti terminologici della metacritica, estrapolando, e con sadico humour, le innumerevoli declinazioni di testo: intertestualità, paratestualità, transtestualità, contesto, ipotesto, ipertesto, macrotesto, metatesto, extratesto, avantesto, pre-testo, genotesto, fenotesto, paratesto, ecc. Alla fine nessuno aveva capito niente, si trattava di un vero e proprio *patois*! E già De Sanctis contrapponeva la sua critica rigidamente storica, contingente, individualizzata e immediatamente comunicativa – e si veda quella dantesca – a ogni tentativo di astratta e criptica teorizzazione: “E parimente il critico dotto, erudito, ma povero di gusto, con le sue regole generali innanzi, tutto misura ad una stregua, e pone nella stessa bilancia argomenti sostanzialmente diversi, guardando unicamente al generale e al comune e non tenendo conto del differente in cui solo vive il generale”; “le regole generali sono mere astrazioni, quando me le segregate dalla materia, in cui hanno la loro verità. Esistono nell'arte, come esistono nel mondo, comuni a tutti gli esseri, ma ciascuno con certe condizioni e determinazioni che lo fanno esser quello e non un altro” (De Sanctis 1967 [1955], 82-83, 532).

Ma il Dante di De Sanctis è davvero anche politicamente attuale? Sì proprio perché De Sanctis aveva contrapposto il suo Dante, in possesso di una inderogabile verità, che è ideologica, morale e prima ancora politica, altruisticamente proiettato verso il rinnovamento della “coscienza” anche politica dell'italiano, all'uomo Petrarca e più ancora all'uomo del Rinascimento e

all'uomo Guicciardini. Infatti De Sanctis si chiede se quell'uomo tutto tornaconto ed egoismo, quell'anti-Dante, tracimi oltre i suoi tempi, e sopravviva ancora nell'italiano del presente (e potremmo aggiungere anche del futuro): "l'uomo del Guicciardini *vivit, immo in Senatum venit*, e lo incontri ad ogni passo. E quest'uomo fatale c'impedisce la via, se non abbiamo la forza di ucciderlo nella nostra coscienza" (De Sanctis 1965 [1914], 25). E ci potremmo chiedere quanti post-Guicciardini ci sono ancora tra i nostri politici? E quanti post-Dante, che hanno un'unica fede e un unico immodificabile credo e che agiscono solo per il bene della comunità?

Il Dante di De Sanctis è anche la perfetta negazione dell'uomo postmoderno. Il teorico maggiore del postmoderno è stato il francese Jean-François Lyotard che in *La condition postmoderne* del 1979 ne definisce alcuni caratteri-chiave: la fine di quelle che chiama "le grandi narrazioni", e quindi la decostruzione e demolizione progressiva dei maggiori sistemi ideologici, filosofici, culturali e politici, elaborati dalla modernità tra Ottocento e Novecento, tra i quali cita il cristianesimo, il marxismo e le stesse filosofie "forti" di Kant e di Hegel (invece maestro e faro di riferimento di De Sanctis). A ben vedere, molti dei nostri attuali uomini politici sono "postmoderni" (si sono sbarazzati dei fantasmi ideologici del passato, contaminati semmai da una eclettica ibridazione culturale). Postmodernità anche ideologico-politica che già *ante litteram* De Sanctis profetizzava e aborrisce (semmmai avanzando come antidoti il suo Dante e se stesso): "Ormai siamo giunti a questo, che non sappiamo più cosa è Destra e cosa è Sinistra, e cosa vogliamo e dove andiamo. Ubbidiamo ad impressioni momentanee [le stesse parole dette a proposito di Petrarca] e secondo il vento oggi leviamo al cielo quelle idee che calpestavamo ieri, sicché gli uomini anche più reputati si astengono da dichiarazioni assolute e riservano sempre un mezzo termine per patteggiare col domani" (De Sanctis 1970, 102); "no, non sono liberi costoro, la cui anima appartiene al confessore, al notaio, all'uomo di legge, al proprietario, a tutti quelli che hanno interesse di volgerli, d'impadronirsene" (1960, 95); "Studiare la pubblica opinione, concorrere a formarla, dire il vero al governo e alla piazza, a questo e quel partito: questo è il dovere d'uomini onesti e devoti al paese, questo è il nostro dovere [...] e si avrà un partito militante, forte contro ogni pressione di questo o quel ministero, di questa o quella consorte con la sua iniziativa e le sue idee che non gridi alla libertà, che l'usi e l'insegni ad usarla. Maggioranze inerti che si annullano nel governo, governi che reggono in nome di un partito e per un partito, sono funesti agli ordini liberi" (ivi, 300). A questo sfacelo morale tipicamente italiano ancora e sempre il Dante targato De Sanctis, che, "consapevole della sua elevatezza morale e della sua potenza intellettuale, gli stanno innanzi, e acuti stimoli all'opera, la patria, la posterità, l'adempimento di quella sacra missione che Dio affida all'ingegno. [...] ci è là dentro nella sua sincerità tutto l'uomo, ci è quell'Adamo e ci è quel Dio" (1975b, 282); per il quale "l'altro mondo è questo mondo stesso nel suo aspetto etico e

morale, è l'etica realizzata, questo mondo quale dee essere secondo o dettati della filosofia e della morale, il mondo della giustizia e della pace. [...] Questo concetto politico non è intruso e sovrapposto, ma è, come si vede, lo stesso concetto etico, applicato all'individuo e alla società" (ivi, 170).

Un Dante desanctisiano attuale anche perché paradigma esemplare e perenne dell'"uomo solido", quindi mentore per l'uomo postmoderno, in polare antitesi non più a Petrarca e compagni, ma a quell'uomo del XXI secolo che l'antropologo e filosofo polacco-inglese Zygmunt Bauman, da poco scomparso, chiama "uomo liquido". Per lui le fasi ideologico-culturali del recente passato e fino al presente si possono diversificare in due ben caratterizzati periodi, uno della modernità, l'era dei grandi intellettuali, Sartre, Pasolini, Calvino, Marcuse, Adorno, Lukács, ecc. e quello della postmodernità, che lui chiama "modernità liquida", che è credo tuttora la fase in cui gravita l'uomo del XXI secolo, noi compresi. Ecco l'identikit della società liquida e dell'uomo liquido che la popola:

Una società può essere definita «liquido-moderna» se le situazioni in cui agiscono gli uomini si modificano prima che i loro modi di agire riescano a consolidarsi in abitudini e procedure. [...] La vita liquida, come la società liquido-moderna, non è in grado di conservare la propria forma o di tenersi in rotta a lungo. [...] La vita liquida è, insomma, una vita precaria, vissuta in condizioni di continua incertezza. [...] La vita nella società liquido-moderna non può mai fermarsi, deve modernizzarsi, cioè continuare a spogliarsi quotidianamente di attributi giunti alla propria data di scadenza, e smontare/togliere le identità di volta in volta montate/indossate o perire. [...] Libertà di affetti e revocabilità di impegni sono i precetti che ispirano questo genere di persone. [...] E tuttavia tocca anche a loro «attaccarsi con leggerezza» a «beni, situazioni e persone» che continueranno a scivolare via e scomparire a velocità vertiginosa, qualsiasi cosa essi facciano. [...] L'eternità è ovviamente messa al bando. [...] La vita liquida dota il mondo esterno, e tutto ciò che nel mondo non faccia parte dell'io, di un valore essenzialmente strumentale. [...] È per questo che l'avvento della società liquido-moderna ha segnato la fine delle utopie incentrate sulla società e, più in generale, il tramonto dell'idea di «società buona». (Bauman 2008 [2006], VII-XX)

Quando, come abbiamo visto, la pervicace costanza del sentire e nell'agire, gli affetti esacerbati, amore o odio che sia, la immediata simpatia o antipatia per i vari personaggi incontrati, e soprattutto l'eternità e l'utopia sociale come progetti esistenziali oltre che letterari, l'esilio e la persecuzione piuttosto che il vantaggio personale fanno del Dante desanctisiano l'anti-uomo liquido per eccellenza.

E ancora altri sono i caratteri distintivi dell'"individualità" – o meglio della non-individualità – dell'"uomo liquido", senza più padri o *maitres à penser* di riferimento: "paradossalmente, l'individualità è legata allo spirito della folla, è quest'ultima a imporla. Essere un individuo significa essere *uguale*, anzi *identico*, a chiunque faccia parte della folla" (ivi, 4); "coloro che ne [delle "classi del sapere"] fanno parte sono tutti presi a comporre, scomporre e ricomporre la propria identità e non possono che essere piacevolmente colpiti dalla facilità e

relativa economicità con cui è possibile assolvere quotidianamente a tale compito. Gli studiosi della cultura tendono a chiamare ‘ibridazione’ quest’attività e ‘ibridi culturali’ coloro che la praticano” (ivi, 20); “nessun rampollo si sente costretto a giurare fedeltà alle tradizioni ereditarie. [...] Come può ci si chiede un’identità essere eterogenea, effimera, volatile, incoerente e altamente mutevole? Chi è cresciuto facendo propria la classica nozione moderna d’identità, quella di Sartre e di Ricouer, non potrebbe vedere in quell’idea [dell’uomo liquido] altro che una contraddizione in termini. Per Sartre l’identità era un progetto di vita” (ivi, 21); “confusi e smarriti tra tante voci che rivendicano autorità in concorrenza reciproca (nessuna delle quali è abbastanza forte o si riesce a sentire abbastanza a lungo da emergere dalla cacofonia e offrire un filo conduttore), gli abitanti del mondo liquido-moderno non trovano, per quanto lo cerchino, un “enunciatore collettivo credibile”, invece “si devono accontentare di surrogati notoriamente inaffidabili; [...] la cultura ibrida è chiaramente onnivora – evasiva, di facili gusti, imparziale, ben disposta e desiderosa di assaggiare qualsiasi proposta e d’ingerire e digerire il cibo di qualsiasi cucina” (ivi, 23-24); “l’identità stessa non può che trasformarsi, come di fatto avviene, in un tentativo inutile, esasperante nella sua ambivalenza, di lavarsi le mani dai propri impegni precedenti e di sottrarsi al rischio di restare impaniati in qualche impegno di cui altri sarebbero ben lieti di lavarsi a loro volta le mani” (ivi, 25); “Il risultato generale è la frammentazione del tempo in episodi, ciascuno separato dal suo passato e dal suo futuro, ciascuno concluso e concluso. [...] non attaccarti emotivamente troppo alle persone che incontri alle soste – meno sei legato, meno ti costerà andare avanti; non impegnarti troppo con persone, luoghi e cause – non si può mai sapere quanto dureranno o quanto le giudicherai degne del tuo impegno” (Bauman 1999, 38). E sappiamo bene quanto il “mondo intenzionale” del Dante desanctisiano sia la perfetta contestazione di ogni pilatesco lavarsi le mani dei propri impegni, e quanto emotivamente sconvolgenti siano i suoi incontri con amici e nemici.

Bauman paragona l’uomo della modernità al *pellegrino* e l’uomo della postmodernità al *flâneur*:

I pellegrini avevano un punto fermo nella solidità del mondo in cui camminavano; in un tipo di mondo in cui si può raccontare la vita come una storia continua, una storia che «fa senso», una storia secondo la quale ciascun evento è effetto dell’evento precedente e causa di quello successivo, ogni età uno stadio posto lungo una strada che mira alla pienezza del raggiungimento. Il mondo dei pellegrini – i costruttori di identità – deve essere ordinato, determinato, prevedibile, assicurato; ma soprattutto, deve essere un mondo nel quale le impronte sono impresse per sempre, in modo che le tracce e i documenti dei viaggi passati siano preservati e tenuti stretti. (Ivi, 34-35)

E certo non sarà difficile riconoscere nel *pellegrino* ancora una volta il Dante di De Sanctis. Per il secondo – il *flâneur* – si tratta di “abolire ogni forma del tempo che non sia una piatta raccolta o una sequenza arbitraria di momenti

presenti: un presente continuo” (ivi, 36); “il risultato generale è la frammentazione del tempo, in episodi, ciascuno separato dal suo passato e dal suo futuro, ciascuno conchiuso e concluso. Il tempo non è più un fiume, ma un insieme di pozzanghere e piscine” (ivi, 38); “la vita postmoderna è troppo disordinata e incoerente per essere afferrata da un unico modello coerente” (ivi, 39). Allora, scrive sempre Bauman, per quest’uomo “il corpo postmoderno è prima di tutto un ricettore di *sensazioni*: assorbe e assimila *esperienze*” (ivi, 113). Campioni esemplari di uomo-pellegrino-solido sono il Dante di De Sanctis e De Sanctis stesso; mentre nell’uomo liquido-*flâneur* postmoderno sono ben riconoscibili gli identikit desanctisiani di Petrarca, anche lui per De Sanctis sempre “in balia d’impressioni momentanee”, e ancor più quelli di Boccaccio e di Guicciardini.

Curioso anche un altro paragone di Bauman, tra l’uomo della modernità, definito l’“approvvigionatore di beni” (ancora Dante) e l’uomo della postmodernità, semplice “recettore di sensazioni” (ancora Petrarca): “il mondo del *recettore di sensazioni*, del consumatore, tende a delinearci e ad essere organizzato in modo *estetico*. La sua mappa risulta dal gioco delle relazioni tra stimoli e sensazioni, dalla capacità di scoprire oggetti adeguati alle sensazioni desiderate o dalla capacità di saper ricavare sensazioni dagli oggetti disponibili” (ivi, 122). Invece “lo stile di vita dell’approvvigionatore di beni e quindi il suo modo di entrare in relazione con l’Altro, è un “guardare dall’esterno”: è orientato dall’interesse verso le possibilità di manipolare e trasformare le realtà oggettuali e l’Altro in quel mondo. È strutturato e costruito in base alla capacità di lasciare tracce, di modificare la configurazione fisica del mondo. [...] Per l’approvvigionatore di beni il mondo è uno strumento musicale da suonare. Il collezionista di piaceri fa di se stesso lo strumento da cui ricavare un suono armonioso” (ivi, 123).

Chi sa, forse imitando quel Dante desanctisiano, possiamo rendere se non solida almeno meno liquida, meno “petrarchesca” la nostra umanità del presente.

#### *Riferimenti bibliografici*

- Bauman Zygmunt (1999), *La società dell’incertezza*. Trad. it. di Roberto Marchisio e Savina Neirotti, Bologna, Il Mulino.
- (2005), *Liquid Life*, Cambridge, Polity Press. Trad. it. di Marco Cupellaro (2008 [2006]), *Vita liquida*, Roma-Bari, Laterza.
- De Sanctis Francesco (1952 [1869]), *Saggio critico sul Petrarca*, a cura di Niccolò Gallo, introduzione di Natalino Sapegno, Torino, Einaudi.
- (1960) *Il Mezzogiorno e lo Stato unitario*, a cura di Franco Ferri, Torino, Einaudi.
- (1965 [1914]), *Saggi critici*, III, a cura di Luigi Russo, Bari, Laterza.
- (1967 [1955]), *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di Sergio Romagnoli, Torino, Einaudi.
- (1970), *I partiti e l’educazione della Nuova Italia. Scritti e discorsi dal 1871 al 1883*, a cura di Nino Cortese, Torino, Einaudi.
- (1975a), *Purismo illuminismo storicismo. Scritti giovanili e frammenti di scuola*, a cura di Attilio Marinari, Torino, Einaudi.

- (1975b [1870-1871]), *Storia della letteratura italiana*, a cura di Niccolò Gallo, Natalino Sapegno, con una nota introduttiva di Carlo Muscetta, Torino, Einaudi.
- Lyotard J.F. (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit.
- Orvieto Paolo (2015), “Dante nel romanzo di fiction letteraria”, in Andrea Mazzucchi (a cura di), «Per beneficio e concordia di studio». *Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, Cittadella, Bertoncetto arti grafiche, 665-680.

**OSSERVATORIO**

*Conferenze/Convegni*





## Desideri ambivalenti. Relazioni tra la Turchia e l'Unione Europea<sup>1</sup>

*Ayşe Saracgil*

Università degli Studi di Firenze (<[ayse.saracgil@unifi.it](mailto:ayse.saracgil@unifi.it)>)

### *Abstract*

This article aims to reflect upon the problematic relationships between Turkey and the European Union. The long lasting difficulties facing Turkey's entrance in the European family have many explanations and the obstacles are situated on both sides. Whilst the European Community is basically concerned with Turkey's religious and cultural difference, Turkey's difficulties derive from the historical formation of its democracy, and of the relations between state and society.

Keywords: *Islam, Turkey, Turkish civil society, Turkish democracy, European Union*

Sin dalla nascita del Mercato Comune, il primo nucleo dell'attuale Unione Europea, la Turchia manifestò la sua volontà di prenderne parte: la prima domanda di associazione del 1959 fu seguita dalla richiesta formale di piena adesione nel 1987 (Erdemli 2003). Sebbene giudicata eventualmente eligibile, e malgrado l'Europa avesse continuato il suo allargamento a più riprese unendo ai primi 6 paesi altri 22, la prospettiva della piena adesione della Turchia continuò ad essere vincolata all'adempimento di una serie di requisiti. Le trattative procedurali, spesso discontinue, portarono nel 1999 al riconoscimento ufficiale dello status di paese candidato, ma la data dell'inizio dei negoziati di adesione continuò ad essere subordinata alla realizzazione di una serie di condizioni. Le istituzioni europee formulavano le proprie esitazioni in termini di divario dello sviluppo economico turco, di difformità dagli standard europei del suo sistema politico e delle sue istituzioni democratiche. Tuttavia, come rivelarono gli accesi dibattiti, che in seguito all'accettazione ufficiale della candidatura turca avrebbero appassionato anche le intelligenze e le opinioni pubbliche

<sup>1</sup>Questo articolo è stato originariamente preparato per una lezione pubblica dal titolo "Allargare l'Europa. L'ingresso della Turchia", tenutasi il 4 dicembre 2016 all'Università degli Studi di Firenze.

europee, le maggiori perplessità derivavano dalla fede musulmana del 98% della popolazione turca, di circa settantanove milioni di persone.

### 1. *Alterità storica*

La radicale differenza di cultura religiosa, manifesta nei modi di vivere, di costruire le relazioni di genere e di potere, creava inquietudine, pungolava apprensioni antiche e moderne. La conquista di Costantinopoli da parte di Mehmed II, il sultano ottomano che nel XV secolo aveva portato la sovranità musulmana nella terra europea, era stato uno dei fattori fondanti del concetto moderno di Europa. La lunga storia, allora iniziata a serpeggiare tra conflitti, sfide, diffidenze, si era caratterizzata come il confronto tra le due grandi religioni monoteiste. Seppure vi furono importanti momenti di collaborazione, persino di alleanze che videro gli ottomani schierati in favore dei protestanti, l'alterità religiosa costituì sempre un fattore di rigida separazione. Gli ottomani, che con la loro superiorità militare e organizzativa avrebbero per secoli costretto gli europei a una posizione difensiva, consideravano il Continente cristiano una terra di conquista. Le rivoluzioni industriali e politiche settecentesche, permettendo all'Europa di affacciarsi all'Ottocento in veste di motore della Storia, avrebbero capovolto gli equilibri. La moderna identità europea, edificata in questa circostanza, si fondò sul confronto con il vicino musulmano, il più immediato e significativo *altro* (Den Boer 1995). L'Oriente e l'Occidente vennero a distinguere, in una relazione duale e oppositiva, due civiltà: la prima, connotata fortemente in termini di ancoraggio all'irrazionalità e all'immobilità, la seconda alla ragione e al progresso (Said 1978). Così gli ingredienti della modernità occidentale – l'approccio illuministico alla natura, l'organizzazione delle società in nazioni linguisticamente e culturalmente omogenee, le istituzioni specializzate degli stati, la formazione e la coesione delle forze militari – si fecero elementi di un unico modello vincente.

Diventato luogo dell'immobilità, delle passioni e delle tradizioni, l'Oriente aveva perso il diritto di forgiare la propria storia, l'unico modo per raggiungere il livello di progresso della civiltà moderna era di farsi plasmare dall'Europa. Nella circostanza storica, la sola realtà in ambito islamico che potesse, di propria volontà, promuovere una modernizzazione, era l'impero ottomano: aveva una *élite* familiarizzata con l'illuminismo e con il positivismo. Questa élite non aveva subito le dirette umiliazioni del colonialismo e poteva identificarsi con un apparato statale e militare poggiato su una legittimazione quasi millenaria. Tuttavia la necessità di rimodellarsi sull'esempio del proprio *altro*, caricò l'acquisizione dell'identità moderna di un sentimento di forte ostilità. Sentimento questo che, proiettatosi sulla nazione, contraddistinse la storia moderna turca di un paradosso di fondo, fatto di orgoglio nazionale, costruito sulla ricerca di un'autenticità culturale e tradizionale, e la necessità di partecipare alla civiltà occidentale (Koçak 2010, 308-310).

L'interpretazione difensiva della modernizzazione e la sua strumentalità erano chiare nella distinzione della civiltà dalla cultura operata da Ziya Gökalp (1876-1924), l'intellettuale eclettico e geniale che all'inizio del Novecento teorizzò il nazionalismo turco. Mentre la civiltà era l'insieme di concetti, pratiche e istituzioni materiali condivisi da diverse nazioni, la cultura esprimeva l'essenza della comunità nazionale, la sua anima spontanea e inimitabile. I turchi, per formare una nazione moderna senza essere soggiogati dalla civiltà europea, prima dovevano recuperare la loro cultura smarrita nel cosmopolitismo imperiale e riassumere la loro fede nell'Islam (Toker 1995, 17). La nazione doveva essere un insieme organico e solidale di uomini e donne che condividevano la stessa lingua e fede, mentre gli elementi disomogenei, potenzialmente "patologici", dovevano essere estirpati. Così fecero le deportazioni e i massacri degli armeni negli anni 1915-1918, le espulsioni dei greci negli anni 1922-1924, mentre le guerre protrattesi dal 1911 al 1922 riversavano nei territori turchi centinaia di migliaia di rifugiati musulmani in fuga dai massacri compiuti dalle nazioni cristiane che nascevano nei Caucasi e nei Balcani. I territori tracio-anatolici furono consegnati ad una popolazione quasi interamente musulmana, seppure disomogenea dal punto di vista etnico, linguistico e culturale (Şeker 2005, 64).

## 2. *La nazione repubblicana*

Questa popolazione sarebbe stata trasformata, dopo la nascita nel 1923 della Repubblica sotto la leadership di Atatürk, in una nazione omogenea attraverso un processo di turchificazione. Fu costruita una narrazione storica che ne collegò la genesi al semi-mitico passato preislamico e esaltò la figura del turco come fondatore di civiltà e militare invincibile, mentre screditava i secoli di sovranità ottomana per la loro natura cosmopolita e religiosa. In questa chiave fu operata anche un'omologazione linguistica attraverso la sostituzione dell'alfabeto arabo con quello latino e una radicale purificazione degli elementi arabo-persiani della lingua imperiale (Saraçgil e Tarantino, 2012, 223). L'identità individuale e collettiva doveva fondarsi sulla *turchità*, unendo tutti gli elementi etnici in una singola nazione indivisibile (Ertürk 2001, 96).

L'intera popolazione dei territori repubblicani, senza differenza etnica e religiosa, era da considerarsi turca e costitutiva un insieme armonioso, privo di conflitti. Qualsiasi tentativo di difesa degli interessi di una classe o di un gruppo sociale sarebbe stato un potenziale attentato all'integrità dello Stato. La modernizzazione, che avrebbe portato la nazione in seno alla civiltà occidentale, fu proposta come monolitica soluzione di tutti i problemi, senza concedere spazio alcuno alle culture locali né a qualsiasi elemento qualificabile come islamico. La nazione fu costruita sotto l'egemonia di una élite maschile, laica, urbana e istruita, che usò lo stato e la sua forza militare per imporre la propria visione di sviluppo. Come scrive Orhan Pamuk, dietro la moderna Repubblica turca e al

cuore delle riforme occidentalizzanti, vi era la convinzione che la debolezza e la povertà della Turchia nascessero dalle sue tradizioni, da una cultura superata e dall'eccessiva ingerenza della religione. Tale convinzione avrebbe diviso la realtà urbana e quella rurale, anatolica, in una relazione duale e oppositiva, simile a quella stabilita dall'Occidente nei confronti dell'Oriente, attribuendo alla realtà urbana la missione di civilizzare il suo *altro*.

Continuando a parafrasare Pamuk, l'identificazione dell'Europa con la civiltà moderna portò le élite urbane e laiche della Turchia a considerare l'occidentalizzazione una indispensabile azione nazionalista che nello stesso tempo generava una vergogna mortificante. Volere l'occidentalizzazione comportava prima di tutto la vergogna di non riuscire ad essere abbastanza europei, poi arrivava la vergogna di ciò che andava fatto per poterlo diventare. Ci Si vergognava ancora perché per inseguire quel fine si rischiava di perdere la propria identità e allo stesso tempo ci si vergognava di possedere proprio quella identità. Ci Si vergognava di tutte queste vergogne, ora esacerbate, ora accettate. E ci si vergognava anche che si parlasse di queste vergogne (Pamuk, 2008, 260-261).

### 3. *La Turchia, il blocco occidentale e l'Unione Europea*

Fu solo alla fine della Seconda Guerra Mondiale e in virtù della sua collocazione geografica che la Turchia fu accolta dall'Occidente (Müftüleri-Bac 1997, 3). Malgrado la politica di neutralità attuata fin quasi alla conclusione del conflitto, e non avendo sparato un solo colpo contro i fascismi, fu assicurato al paese il diritto a firmare la Carta delle Nazioni Unite, di essere inserito nel Piano Marshall e di fare parte dei paesi fondatori della NATO. Per suggellare la propria posizione nel blocco democratico occidentale la Turchia diede fine al lungo monopartitismo durante il quale il Partito repubblicano del popolo, fondato da Atatürk, aveva coinciso con lo Stato. Nel 1945 fu consentito il pluralismo politico permettendo la partecipazione di diversi partiti alla competizione elettorale del 1950 (Zürcher 2007, 265).

La Turchia figurava nello scacchiere internazionale degli anni Cinquanta come un baluardo del mondo libero contro il pericolo comunista che aveva unito l'Europa e gli Stati Uniti in un'alleanza a carattere pragmatico e strumentale. Il carattere difensivo dell'alleanza aveva permesso l'inclusione del paese senza riguardo della sua alterità culturale e religiosa e senza una seria considerazione delle sue condizioni socio-economiche e istituzionali. Allearsi con un Occidente che lo valutava essenzialmente per la sua forza militare e per le sue possibilità strategiche senza dover alterare le consuetudini culturali, le tradizionali gerarchie e le relazioni di potere fondate su un forte autoritarismo, conveniva anche alla Turchia. Il paese entrò in una fase di sviluppo economico trainato dall'Occidente, in particolare dagli Stati Uniti, che in cambio di aiuti legò le prospettive di crescita della Turchia ai rapporti bilaterali ottenendo importanti concessioni strategico-militari (Marcou 2005, 101-102).

I rapporti della Turchia con l'Europa non furono mai così lineari. A dispetto della sua alleanza strategica con gli Stati Uniti, l'Europa era una realtà, se vogliamo, una civiltà occidentale diversa, con una peculiare storia. La sua rinascita nel secondo dopoguerra aveva dato vita a istituzioni di una concezione democratica diffusa e a meccanismi per assicurare una redistribuzione più equa delle ricchezze. Gli obiettivi sottostanti alla nascita del Mercato Comune includevano la realizzazione di una rapida e armoniosa crescita economica, un forte impegno per il mantenimento della pace e un'eventuale unione politica dei paesi membri. Il Consiglio europeo di Copenhagen del 1993, nell'iniziare il processo di allargamento dell'Unione verso i paesi dell'Europa orientale, avrebbe fissato criteri che, oltre all'economia di libero mercato, richiedevano ai paesi candidati di uniformarsi anche dal punto di vista di principi politici, stabilità delle istituzioni, garanzia del rispetto della democrazia, dello stato di diritto, dei diritti dell'uomo e della tutela delle minoranze (Kuzmanovic 2008, 48).

La firma dell'unione doganale nel 1995, che la Turchia interpretò come preludio alla sua piena adesione, realizzò un maggiore coinvolgimento economico e solo quattro anni più tardi, nel 1999, il Consiglio europeo di Helsinki notificò lo status di paese candidato (Erdemli 2003). Anche allora però, l'indicazione della data d'inizio dei negoziati di piena adesione fu subordinata a una serie di condizioni. La Turchia doveva realizzare una serie di riforme economiche e sociali che richiedevano radicali modifiche in almeno trentadue ambiti, molti dei quali ritenuti "sensibili", perché riguardanti il funzionamento del sistema politico: il rapporto tra il potere e i cittadini, l'equilibrio tra le varie istituzioni, in particolare il peso politico dei militari, e l'attitudine nei confronti delle minoranze etniche e religiose (Resul Usul 2011, 101). La Commissione europea del dicembre 2004 dovette prendere atto dell'esito positivo degli sforzi compiuti dal paese e fissare l'apertura dei negoziati di adesione al 2005.

Malgrado la soddisfazione dei vertici di Bruxelles per il progresso compiuto dalla Turchia, e proprio quando cominciavano i negoziati per la piena adesione, l'eventuale appartenenza della Turchia nella famiglia europea si rivelò un problema, e cominciarono infuocate discussioni nei più importanti paesi membri. Si arrivò a formulare un nuovo criterio discriminante, quello della "capacità di assorbimento" (Aydın-Düzgüt 2012, 107). Seppure non meglio specificato, il criterio tendeva a porre limiti geografici e culturali all'espansione europea, arrivando a mettere in discussione persino il pluralismo di cui l'Unione da sempre si era dichiarata fiera portatrice. I negoziati per la piena adesione della Turchia furono avviati in mezzo a veti e malumori di Austria, Francia e Germania, che formulavano ipotesi per limitarne l'obiettivo alla realizzazione di un "partnership privilegiato".

Le resistenze europee non erano giustificabili se si mettevano in risalto criteri economici e considerazioni strategiche: in condizioni di libero mercato e di apertura all'economia globale, dall'inizio del 2000 la Turchia era in

costante crescita, rappresentava un vasto mercato, confinava con i maggiori paesi produttori di petrolio e di gas naturali e la sua posizione geografica la rendeva un ovvio snodo per il trasferimento energetico all'Europa. Geograficamente, storicamente e culturalmente era un ponte tra i territori abitati da popolazioni a maggioranza cristiana e quelli a maggioranza musulmana. Figurava dunque, nelle condizioni geopolitiche del dopo l'11 settembre 2001, come un potenziale fattore di stabilità nei territori caldi dal Caucaso al Medio Oriente e all'Africa del Nord. Malgrado tale quadro, in molti contesti europei venivano espresse opinioni che, fondate su ragioni di natura culturale e religiosa, erano contrarie all'adesione della Turchia: i dettami dell'Islam sulle relazioni di genere, sulla vita domestica e quotidiana, erano percepiti come una minaccia alla natura secolare delle società europee. Il timore di venire invasi da lavoratori turchi che avrebbero esacerbato la competizione in molti settori del mercato di lavoro e generato, come era stata già sperimentata a partire dagli anni Sessanta del Novecento in Germania, Francia e Austria, pericolose alterità culturali, prevaleva su qualunque ragionamento (Kirişçi 2008, 19). I negoziati di adesione procedettero con molta lentezza e, dal 2008, entrarono in un permanente stallo.

#### *4. Ambivalenze turche*

L'ambivalenza però non era annidata solo nell'Unione; anche da parte turca, e sin dal primo appello al Mercato Comune, vi erano spinte fortemente contraddittorie; da una parte la volontà di "diventare europei", dall'altra il timore di perdere l'identità. Strette in questo dilemma, le leadership politiche e intellettuali consideravano l'integrazione con l'Occidente, l'impegno fondante la nazione, come un'obiettivo di cui di volta in volta fosse possibile fissare i limiti. Senza esaminare tali dinamiche interne al paese non potremmo comprendere le difficoltà delle relazioni turco-europee e gli alti e bassi del lungo periodo di negoziati di adesione all'Unione.

La Turchia è una repubblica laica, parlamentare e democratica, le sue istituzioni sono modellate sull'impronta occidentale. Tuttavia tra i sei principi (repubblicanesimo, nazionalismo, populismo, laicismo, statalismo, riformismo), inseriti nel 1937 nella Costituzione che definirono lo stato turco, mancava la democrazia. Il populismo, ossia l'agire per il popolo, sottintende una concezione elitaria e autoritaria, che consente alle élite, qualora giudicassero la volontà popolare contraria alle prospettive di progresso e di sviluppo, di agire anche contro di essa. Infatti, negli anni della costruzione della nazione, l'ancoraggio della popolazione anatolica alle tradizioni islamiche, ritenuto un impedimento alla modernizzazione, non solo fu ignorato ma anche stigmatizzato. L'assenza di legami istituzionali tra lo stato e la società e di spazi di autonomia di quest'ultima, consegnò la mobilitazione delle masse

a leadership carismatiche, impegnate, sotto la stretta vigilanza dei militari e dell'*establishment*, a portare avanti la missione di modernizzare il paese senza mai permettere un'effettiva partecipazione popolare (Eder 2004, 54-62).

Il partito repubblicano del popolo fondato da Atatürk, aveva governato gli anni fondanti della nazione, dal 1923 al 1945, senza opposizione, in piena identificazione con lo stato e con i militari, imponendo un rigido laicismo senza porsi il problema di alienare vasti settori popolari dell'Anatolia e permettendo che il loro scontento politico e senso di esclusione attribuisse una dimensione conflittuale all'antica immedesimazione con le tradizioni e con la religione. Il passaggio al pluripartitismo mise in evidenza due blocchi contrapposti che, uniti dal nazionalismo, esprimevano una divisione non di natura socio-economica, bensì culturale (Poulton 1997, Findley 2010). Il primo vasto schieramento era urbano e secolare, l'altro, rurale e religioso. A partire dalle elezioni del 1950 queste due retoriche nazionalistiche si sarebbero alternate al governo del paese, mentre l'*establishment* giuridico e militare si attribuiva un ruolo da arbitro, per adoperarsi non tanto in difesa della democrazia, bensì della laicità della Repubblica e dell'integrità della nazione. I militari avrebbero interrotto il funzionamento del sistema politico con tre interventi diretti, nel 1960, nel 1971 e nel 1980 e, inseritisi nei meccanismi costituzionali, diverse altre volte avrebbero minacciato i governi in carica per condizionarne l'attività nella direzione da loro desiderata.

La dinamica politica plurale avviata nel 1950 e lo sviluppo economico stimolato dagli aiuti nell'ambito dell'alleanza Atlantica, crearono nei decenni successivi un rapido processo di cambiamento espresso da fenomeni migratori, la repentina urbanizzazione di una crescente quota della popolazione, una più diffusa scolarizzazione e una più ricca articolazione della società.

Cominciarono ad emergere nuove istanze culturali e identitarie sfidando l'impostazione monolitica dell'élite repubblicana. Le varie espressioni dell'Islam, da comunità fondate sulla tradizione mistica, unite intorno a carismatici leader che godevano dell'ubbidienza assoluta dei loro seguaci, a gruppi di intellettuali musulmani che formulavano accezioni islamiche della modernità, cominciarono a insediarsi nello spazio urbano. Anche se l'economia del presente contribuito non permette un esame dettagliato, la coincidenza degli anni di maggiore avvicinamento della Turchia all'Unione Europea e la scalata al potere di un partito religioso-conservatore, rendono necessaria una riflessione che si concentri sulle dinamiche tra i maggiori attori politico-culturali schierati negli opposti campi, laico e islamico.

##### *5. L'Islam nello spazio pubblico-politico turco*

L'intervento militare del 1960 aveva dato fine al governo del Partito Democratico uscito vittorioso dalle elezioni del 1950. Con la sua base elet-



torale nelle zone rurali, il partito aveva dato origine a una duratura visione di politica conservatrice, fatta di un populismo clientelare, di una moderata apertura culturale verso le tradizioni religiose, e di politiche economiche in favore dell'iniziativa privata. Tali caratteristiche, diventate cifra principale dei partiti che lo sostituirono, creando la lunga tradizione di governi di centro destra che spinse all'opposizione il Partito Repubblicano del Popolo, espressione politica dell'*establishment* kemalista, gli attribuivano un tenue colore antiestablishment, contrastato però dall'orientamento pro-occidentale nella politica estera e dalla convinta adesione ai principi della laicità, dell'integrità della nazione e dello stato (Nocera 2011, 37-50). La loro egemonia nella rappresentanza delle istanze culturali e religiose del mondo rurale cominciò ad essere minacciata dalla nascita, nel 1972, del Partito della Salvezza Nazionale, che, riferendosi esplicitamente ai valori musulmano-sunniti, elaborò una piattaforma ideologica conosciuta come *millî görüş* ("visione nazionalista"), fondata su una sostanziale identificazione del nazionalismo turco con l'Islam. L'"ordine giusto" (*adil düzen*), espressione della civiltà islamica, veniva a contrastare la civiltà occidentale, giudaico-cristiana, luogo di un esasperante materialismo, di un cinico sfruttamento e oppressione esercitati sul resto del mondo. In tale cornice la prospettiva di europeizzazione, caratteristica fondante della Repubblica, era letta come un tradimento della civiltà musulmana, e l'eventuale adesione all'Unione Europea, descritta come un club cristiano, rappresentava un ovvio rischio di assoggettamento. La Turchia doveva seguire i principi economici islamici e costruire l'ordine giusto, una terza via rispetto al capitalismo e al comunismo. Erede dell'impero ottomano, il paese possedeva tutte le potenzialità per diventare il punto di riferimento politico del mondo musulmano (Poulton 1997, 181-184).

Malgrado l'impostazione eversiva e antagonistica, la cosiddetta "visione nazionalista" fu considerata, nel contesto della battaglia contro il pericolo di un sovvertimento comunista che aveva spinto i militari a intervenire nel 1971, come una "alleata" da tenere sotto stretta sorveglianza. Anche se le formazioni politiche legate alla "visione nazionalista" furono spesso messe al bando in difesa della laicità dello Stato provocando, nei decenni tra il 1970 e il 2000, un alternarsi continuo di partiti che si eclissavano per riapparire sotto un nuovo nome, il loro utilizzo in chiave difensiva contro l'infiltrazione delle ideologie eversive ne rafforzò e ne legittimò il radicamento e gli permise di estendere la propria influenza tra i settori popolari.

Le conseguenze del colpo di stato del 1980 misero in evidenza le prime crepe nella tenuta dell'establishment. I militari avevano consegnato il potere dopo avere fatto approvare una nuova Costituzione e chiuso sistematicamente ogni spazio e luogo alla politica, stabilendo un regime autoritario e repressivo sotto la loro costante supervisione. D'altra parte, per imposizione del Fondo Monetario Internazionale, avevano dovuto introdurre il liberismo e aprire l'eco-



nomia turca alla globalizzazione. Il combinato disposto provocò un dinamismo che il residuo spazio politico non poté contenere. L'autonomia dell'individuo promosso dal liberismo nel contesto turco spingeva verso un'interpretazione liberale della politica. Lo sviluppo e l'espansione dei mezzi di comunicazione, stimolati dal libero mercato, fecero emergere le diverse e molteplici sfaccettature di una pluralità sociale che contrastava la visione centralista e monolitica dello stato e spronava le politiche identitarie (Nocera 2011, 69-80).

Entrarono nell'arena politica degli anni Novanta partiti di orientamento laico e progressista a sostegno di una soluzione pacifica della questione curda che richiedeva un reale processo di democratizzazione (Van Bruinessen 2000). Gli Aleviti, una sostanziale minoranza musulmana, riferendosi al laicismo, cominciarono a rivendicare pari dignità alle loro pratiche religiose (Massicard 2005). Rivendicazioni queste che, agli occhi dell'*establishment* civile e militare, apparivano come potenziali attentati all'omogeneità della nazione. Il rigido controllo del già ridotto spazio politico, portò all'elaborazione di nuovi ambiti di espressione, di pratiche di resistenza e di mobilitazione. Nella cornice di una diffusa e radicata corruzione dello spazio politico ufficiale e dell'incapacità dei politici di innovare le proprie agende che evidenziavano una profonda crisi di sistema, emerse una società civile. Questa, in una sorprendente pluralità, univa, nella messa in discussione del potere centrale, i gruppi etnici e religiosi, quelli liberali, democratici, socialisti, persino le organizzazioni di categoria (Groc 2005, 224; Nocera 2011, 97-99).

In tale quadro, il Partito del Benessere, l'espressione politica islamista, ottenne nelle elezioni amministrative del 1994 il governo di molte grandi municipalità, tra cui Istanbul e Ankara, per diventare l'anno successivo il partito di maggioranza nel parlamento. Per la prima volta il governo del paese era capeggiato da un politico che si riferiva ideologicamente e culturalmente all'Islam e rivendicava la legittimità per i fedeli di interpretare le loro vite quotidiane rispettando i dettami islamici e di dare visibilità alla loro religiosità nello spazio pubblico. Dopo appena undici mesi dal suo insediamento, una vasta opposizione sociale in difesa della laicità e un *ultimatum* militare costrinsero il governo a dimettersi. Seguì la chiusura per decisione della Corte costituzionale del Partito e la condanna di molti dei suoi leader, tra cui l'ex sindaco di Istanbul Recep Tayip Erdoğan, che subì un bando di cinque anni dall'attività politica (Marcou 2005, 109). Eventi questi che aprirono una nuova fase nella storia del paese: nel 2001 fu fondato sotto la *leadership* di Erdoğan il Partito di Giustizia e Sviluppo (Adalet ve Kalkınma Partisi, AKP) che raccoglieva le componenti moderniste del vasto schieramento religioso. Queste includevano una serie di comunità mistiche, base del tradizionale centro destra, e una delle correnti più importanti del complesso movimento dei Nurcu. Rappresentata da Fethullah Gülen, la corrente era al centro di una ramificata organizzazione influente, con la sua articolata rete di mezzi di comunicazione e di scuole di ogni grado, nelle vite delle comunità musulmane anche all'estero (Yavuz and Esposito

2003; Hendrick 2009). Il vasto quadro di riferimento dell'AKP accoglieva anche l'ala radicale del nazionalismo a forte maggioranza sunnita dell'Anatolia profonda. Il cemento unificante era la volontà di asserire l'identità musulmana nello spazio pubblico e rivendicare una centralità alla popolazione anatolica, emarginata dalle élite kemaliste a causa della sua devozione all'Islam. Da questo punto di vista il partito faceva convergere la propria esigenza di legittimazione identitaria con le prospettive di sviluppo di una società civile democratica e si distanziava dalla piattaforma di visione nazionalista per ascrivere sulla linea di continuità della tradizione di centro destra, descrivendosi come "conservatore democratico" (Hale e Özbudun 2011, 24).

### 6. *Il governo Erdoğan*

Con un programma in cui la democrazia, i diritti umani, il rispetto della legge, il pluralismo, la tolleranza e rispetto delle differenze venivano enfatizzati come valori fondamentali e l'esercizio della volontà nazionale condizionata all'esistenza di una società pluralista e democratica, l'AKP ottenne la maggioranza dei voti nelle elezioni del 2002 e formò il governo. Il suo obiettivo fondamentale era la realizzazione delle riforme richieste dall'Unione Europea, e attuare, nella cornice di un'economia di libero mercato, politiche in favore del progresso, in cui lo stato avrebbe svolto il ruolo di regolatore e supervisore. Il partito formulava la propria concezione democratica in termini più pluralistici che maggioritari e costantemente enfatizzava l'importanza della tolleranza, del dialogo, del rispetto delle minoranze. Se la fede religiosa aveva rilevanza centrale per l'umanità, il secolarismo era condizione *sine qua non* della democrazia; tuttavia, a differenza del secolarismo assertivo che puntava a privatizzare la fede impedendo la sua visibilità pubblica, l'AKP suggeriva il secolarismo passivo che, come in molti paesi europei, implicava la neutralità dello stato nei confronti delle manifestazioni di religiosità.

Gli obiettivi del partito comportavano una radicale messa in discussione delle tradizioni autoritarie del paese e una sostanziale ridefinizione del ruolo dello stato e dei militari (Carducci e Bernardini D'Arnesano 2008, 88), mentre la sua derivazione musulmana e le sue rivendicazioni identitarie erano state sufficienti a pungolare preoccupazioni per le sorti della laicità della Repubblica. Dal momento del suo insediamento, il governo del Partito di Giustizia e Sviluppo dimostrò un fortissimo impegno nella realizzazione delle riforme politico-istituzionali richieste dall'Unione come condizione per iniziare i negoziati di piena adesione. A soli due mesi dalla formazione del gabinetto furono riformate in senso liberale le leggi sui partiti, sulle associazioni, sulla stampa e sul sistema giudiziario, completando il processo di revisione costituzionale iniziato nel 2001. Successivi provvedimenti riguardarono la tutela dei diritti e l'equilibrio dei poteri; fu approvato il nuovo codice civile

recepando alcuni contributi di organizzazioni delle donne. Un nuovo codice penale abolì la pena di morte e introdusse regolamenti riguardanti diritti dei detenuti e la messa in discussione della tortura. Altre riforme introdussero diritti per le minoranze religiose e linguistiche. Il capo del governo, Erdoğan, in una visita ufficiale a Diyarbakır nell'estate del 2005, si spinse fino a riconoscere la questione curda e ad ammettere gli errori commessi nel passato (Nocera 2011, 117). Fu un ulteriore segnale d'allarme che contribuì ad approfondire il solco che divideva il governo dall'opinione pubblica kemalista, che in nome dell'integrità della nazione rifiutava la specificità curda. L'ampia prova riformista del governo in direzione del consolidamento dello stato di diritto, della democratizzazione del sistema politico e la sua emancipazione dalla tutela dei militari, allargò la base di sostegno del partito verso il centro del perimetro politico e servì a rassicurare l'Unione Europea tanto da essere considerato, in molti paesi membri, la versione islamica dei partiti democratico-cristiani (Kumbaracıbaşı 2009, 174). Nel paese, il consenso popolare all'obiettivo di piena adesione all'Unione arrivò al 75%. La politica economica del governo, con principali obiettivi di abbattere l'elevato tasso di inflazione, ridurre la disoccupazione e ristabilire una disciplina fiscale, ebbe importanti risultati che aprirono una fase di costante crescita. Tra il 2002 e il 2005 la produzione aumentò di un terzo, l'inflazione per la prima volta da tre decenni diminuì al 10%, la fiducia crebbe e gli investimenti migliorarono, la disoccupazione giovanile cominciò a ridursi. La costante crescita del 6,5% del PIL negli anni 2002-2007 continuò, malgrado la crisi finanziaria del 2008, arrivando a registrare nel biennio 2010-2012 un picco dell'8,8%, per continuare negli anni successivi a crescere del 3,5%. Il reddito pro capite aumentò, beneficiando anche la fascia di redditi bassi. Furono costruiti migliaia di chilometri di autostrada, centinaia di scuole e centinaia di migliaia di nuove abitazioni. Malgrado questo positivo andamento dei parametri economici e l'alto consenso, la spinta democratica e riformatrice del partito, a partire dal 2007 cominciò a perdere forza.

Il Partito di Giustizia e Sviluppo si presentò alle elezioni del 2007, che avevano coinciso con la fine del mandato del Presidente della Repubblica, con un programma simile a quello del 2002, impegnandosi anche per l'approvazione di una nuova Costituzione, civile, che limitasse le ingerenze del potere militare. Fu inoltre espressa la candidatura alla presidenza di Abdullah Gül, uno dei fondatori del Partito. Si trattava dell'ufficio che tradizionalmente fungeva da principale garanzia della laicità: da esso dipendevano le nomine giudiziarie a cominciare dalla Corte costituzionale e quelle per il governo delle università. La candidatura di Gül fu venne accolta come il primo tentativo esplicito di islamizzazione del paese. Tuttavia, malgrado manifestazioni di piazza e indignate dichiarazioni dei vertici militari, le elezioni del 2007 rafforzarono la maggioranza parlamentare del partito e consentirono a Abdullah Gül di essere

eletto Presidente della Repubblica. L'evoluzione del quadro politico allarmò i settori kemalisti dell'opinione pubblica che temevano "intenzioni nascoste" del partito, quindi la bozza della nuova costituzione, presentata come un "contratto sociale" per limitare il potere interdittivo dei militari, fu contrastata con forza. I timori si fondavano sull'ipotesi che il governo volesse usare la democrazia per stabilire una repubblica islamica e reintrodurre la *Şeriat*. D'altra parte il governo, invece di utilizzare la sua vasta legittimazione per portare avanti l'agenda democratica, cominciava a seguire politiche contraddittorie sia rispetto alle istanze della società civile democratica sia nei confronti della ricerca di una soluzione condivisa della questione curda. La fondazione nel 2012 del Partito Democratico dei Popoli, che unendo le organizzazioni curde e quelle della società civile propose una soluzione federalista del problema, creò ulteriore antagonismo. Intanto il governo cominciò a mettere in atto operazioni tese a ridurre l'influenza dei militari e della configurazione kemalista, presentandosi come l'unico depositario delle istanze per emancipare il sistema dalla tutela militare. La contrapposizione frontale nei confronti del potere militare e dell'*establishment*, l'atteggiamento ambiguo rispetto alle riforme e ai diritti delle minoranze, le censure poste sugli stili di vita della popolazione laica, urbana e istruita, cominciarono a creare un diffuso dissenso. Le frustrazioni a lungo covate esplosero nelle proteste di massa cominciate nel 2013 con la difesa degli alberi di Gezi Parkı a Istanbul, minacciati dal progetto governativo che prevedeva di abatterli per ricostruire l'antica caserma ottomana, destinata a diventare un centro commerciale. I metodi repressivi impiegati dal governo per liberare il parco dai contestatori richiamarono in piazza la società civile in tutta la sua pluralità; le proteste tracimarono da Istanbul a molti grandi centri urbani. La repressione del conflitto politico cominciata allora continuò, investendo oltre alla società civile liberale e alle organizzazioni curde, anche la componente Gülenista del partito, favorevole ad un atteggiamento più tollerante nei confronti del dissenso, attraverso sistematiche epurazioni dei suoi membri e sostenitori dalle istituzioni civili e militari del paese.

### *7. Conclusioni: un'occasione storica mancata*

I negoziati con l'Unione Europea ripresi nel 2007 in una cornice di resistenze da parte dei più importanti paesi membri, si erano arenati di fronte all'indisponibilità del governo turco a riconoscere la parte greca di Cipro, ormai membro dell'Unione europea, ad implementare le misure a tutela dei diritti umani, a riconoscere, come richiedeva la Francia, il genocidio degli armeni, ad ammettere ai curdi lo status di minoranza, a concedere pari dignità alle pratiche religiose della comunità alevita. Gli atteggiamenti di entrambe le parti coinvolte nei negoziati si irrigidirono (Carducci e Bernardini D'Arnesano 2008, 135-149). Nel 2010, di un totale di trentacinque capitoli del

negoziato, ne erano aperti solo 12. Nel 2008, il consenso popolare all'adesione della Turchia all'Unione era sceso al 42% e solo il 26% dei turchi credeva che l'Unione un giorno avrebbe aperto al paese le sue porte.

Una nuova politica estera messa in pratica dal governo Erdoğan, soprattutto a partire dal 2009, aveva sensibilmente diminuito la tradizionale subordinazione del paese alle considerazioni strategiche dei suoi alleati occidentali. Il principale autore di tale impostazione fu Ahmet Davutoğlu, dal 2002 consulente del primo ministro Erdoğan per la politica estera, diventato ministro degli Esteri nel 2009, primo ministro dal 2014 fino al 2016 quando inaspettatamente si dimise. Il disegno di Davutoğlu, che utilizzava la posizione geografica della Turchia come chiave per collocarla nel baricentro politico, economico e culturale di una vasta area, prevedeva l'azzeramento delle tensioni con i paesi vicini mettendo fattori economici e culturali in primo piano. La tradizionale diplomazia unilaterale e statica della Turchia si sostituisce così con una multilaterale e dinamica, e puntava a porre il paese nel centro della scacchiera internazionale (Davutoğlu 2010). Nel disegno di Davutoğlu, l'esperienza storica della modernizzazione della Turchia che, creando una nazione moderna con una solida struttura statale laica, una democrazia multipartitica e un'economia liberista (Keyman 2009), aveva fatto del paese un modello di coesistenza tra l'Islam e la democrazia, si coniugava con la peculiare posizione geostrategica. L'esigenza statunitense nel contesto post-11 settembre di fare del prezioso alleato un "ponte" tra i paesi islamici e i governi occidentali, servì a Davutoğlu a realizzare nella politica estera turca un notevole processo di islamizzazione (Kirişçi 2009, 35). L'Islam e il passato imperiale furono rivalutati nel quadro di un neo-ottomanismo, sia per una ricomposizione identitaria all'interno del paese, sia come pretesto per un maggiore e più attivo impegno della Turchia nella risoluzione dei conflitti regionali negli ex territori imperiali. Se la posizione di "ponte" auspicata dall'alleato americano inquadrava il paese in una posizione di puro collegamento, senza una precisa appartenenza, la Turchia scelse, utilizzando la sua pertinenza culturale, religiosa e storica, di costruirsi una posizione da protagonista. La leva della politica estera e la comunanza delle radici religiose, storiche e linguistiche con i paesi del Medio Oriente, dell'Africa del Nord e dei Caucasi furono strumenti del governo Erdoğan per presentarsi come il punto di riferimento politico e culturale delle primavere arabe e per fare della Turchia un nodo fondamentale nei collegamenti energetici necessari al fabbisogno europeo.

La storia consente solo ragionamenti fondati sulla realtà dei fatti. Tuttavia, la considerazione da parte dell'Unione Europea della questione dell'ingresso della Turchia nell'ambito di antiche paure invece di un'elaborazione strategica della realtà mediorientale, ha indubbiamente contribuito al deperimento della spinta per la creazione di una Turchia democratica e plurale. Come è emerso dalla nostra ricostruzione, le dinamiche di adesione all'Unione avevano trovato

un terreno fertile nella nascente società civile e nelle rivendicazioni identitarie di una nazione per troppo tempo costretta ad una uniformità imposta dall'alto. In questo senso possiamo parlare di un'importante occasione storica che, complice anche la crisi europea iniziata nel 2008, è stata sprecata.

*Riferimenti bibliografici*

- Aydın-Düzgüt Senem (2012), *Constructions of European Identity Debates and Discourses on Turkey and the EU*, London, Palgrave MacMillan.
- Carducci Michele, Bernardini D'Arnesano Beatrice (2008), *Turchia*, Bologna, Il Mulino.
- Davutoğlu Ahmet (2010), "Profondità strategica. Il mondo secondo Ankara", *Limes* 4, 29-39.
- Den Boer Pim (1995) "Europe to 1914: The Making of an Idea", in Kevin Wilson, Jan van der Dussen (eds), *The History of the Idea of Europe*, London, Routledge, 13-78.
- Eder Mine (2004), "Populism as a barrier to integration with the EU: Rethinking the Copenhagen criteria", in Mehmet Uğur, Nergis Canefe (eds), *Turkey and European Integration: Prospects and Issues in the post-Helsinki Era*, London-New York, Routledge, 49-74.
- Erdemli Özgül (2003), "Chronology: Turkey's Relations with the EU", in Ali Çarkoğlu, Barry Rubin (eds), *Turkey and the European Union: Domestic Politics, Economic Integration and International Dynamics* London-New York, Frank Cass, 4-8.
- Ertürk Nergiz (2001), *Grammatology and Literary Modernity in Turkey*, Oxford, Oxford UP.
- Findley C.V. (2010), *Turkey, Islam, Nationalism and Modernity. A History*, London-New York, Yale UP.
- Groc Gérard (2005), "Démocratie et 'société civile' turque entre politique et individu", in *CEMOTI*, 26, 43-74.
- Hendrick J.D. (2009). "Globalization, Islamic Activism, and Passive Revolution in Turkey: The Case of Fethullah Gülen", in *Journal of Power* 2.3, 343-368.
- Keyman F.E. (2009), "Globalization, Modernity and Democracy: in Search for a Viable Domestic Policy for a Sustainable Turkish Foreign Policy", in *New Perspectives on Turkey* 40, 7-27.
- Kirişçi Kemal (2008), "Religion as an Argument in the Debate on Turkish EU Membership", in Dietrich Jung and Catharina Raudvere (eds), *Religion, Politics and Turkey's EU Accession*, London-New York, Palgrave MacMillan, 19-39.
- (2009), "The Transformation of Turkish Foreign Policy: The Rise of the Traüing State", *New Perspectives on Turkey* 40, 29-59.
- Koçak Orhan (2010), "'Westernization against the West': Cultural Politics in the Early Turkish Republic", in Clelia Kerslake, Kerem Öktem, Philip Robins (eds), *Turkey's Engagement with Modernity. Conflict and Change in the XXth Century*, London, Palgrave MacMillan, 305-322.
- Kumbaracıbaşı A.C. (2009), *Turkish Politics and the Rise of the AKP: Dilemmas of Institutionalization and Leadership Strategy*, London-New York, Routledge.
- Kuzmanovic Daniella (2008), "Civilization and EU-Turkey Relations", in Dietrich Jung, Catharina Raudvere (eds), *Religion, Politics, and Turkey's EU Accession*, London-New York, Palgrave MacMillan, 41-63.
- Marcou Jean (2005), "Le mouvement constitutionnel", in Vaner Semih (ed.), *La Turquie*, Paris, Fayard-Ceri, 85-112.

- Massicard Elise (2005) *L'autre Turquie. Le mouvement aléviste et ses territoires*, Paris, PUF.
- Müftüler-Bac Meltem (1997), *Turkey's Relations with a Changing Europe*, Manchester-New York, Manchester UP.
- Nocera Lea (2011), *La Turchia Contemporanea. Dalla Repubblica kemalista al governo dell'AKP*, Roma, Carocci.
- Pamuk Orhan (2008), *Altri Colori*, trad. it. di Giampiero Bellingeri e Şemsa Gezgin, Torino, Einaudi ([1999], *Öteki renkler*, Istanbul, İletişim).
- Poulton Hugh (1997), *Top Hat, Grey Wolf and Crescent: Turkish Nationalism and the Turkish Republic*, London, Hurst&Co.
- Resul Usul Ali (2010), *Democracy in Turkey. The Impact of EU Political Conditionality*, London-New York, Routledge.
- Said Edward (1978), *Orientalism*, London, Routledge.
- Şeker Nesim (2005), "Identity Formation and Political Power in the Late Ottoman Empire and Early Turkish Republic", in *HAOL Historia Actual online* 8, 59-67.
- Saraçgil Ayşe, Tarantino Angela, (2012), "Costruire la nazione con la lingua e la letteratura: la Turchia e la Romania", *Romania Orientale* 25, 205-245.
- Toker Yalçın, (ed.) (1995) *Ziya Gökalp, Hars ve Medeniyet*, Istanbul, Toker.
- Van Bruinnesen Martin (2000), *Kurdish Ethno-Nationalism versus Nation-Building States*, Istanbul, Isis Press.
- Yavuz H.M., Esposito J.L. (eds) (2003), *Turkish Islam and the Secular State: The Global Impact of Fethullah Gülen's Nur Movement*, New York, Syracuse UP.
- Zürcher E.J. (2004), *Turkey. A Modern History*, London, I. B. Tauris). Trad. it. di Stefania De Micheli, Andrea Piccoli (2007), *Storia della Turchia*, Roma, Donzelli.





## I contesti storico-politici del protagonismo femminile turco<sup>1</sup>

*Ayşe Saraçgil*

Università degli Studi di Firenze (<[asaracgil@unifi.it](mailto:asaracgil@unifi.it)>)

### *Abstract*

This article aims to expand the reflection upon the ways of Muslim women's participation in politics through a close examination of the Turkish context. Therefore as peculiarities of the Turkish case, it investigates the changes generated by the modernization initiated by the Ottoman élite in the first decades of the 19th century and carried on by the nationalists after the foundation of the Turkish Republic in 1923. Focused on the power dynamics underlying the relation between the sexes and gender equilibrium, the article will also consider the most important forms of participation and political activities, which above all in the last decades of the 20th century attest to the controversial and incomplete advancement of Turkish women towards the affirmation of their subjectivity.

Keywords: *Islam, nationalism, participation in politics, Turkey, women*

In particolari congiunture storiche, guerre, rivoluzioni, crisi di sistemi economico-politici, le complesse dinamiche di potere che determinano la condizione delle donne e le modalità della loro partecipazione politica si aprono a nuove possibilità. Allora diventano concepibili, se non addirittura necessarie, sostanziali modifiche negli equilibri di genere. Così è stato anche nel contesto mediorientale e dell'Africa del Nord, area abitata principalmente da popolazioni di fede musulmana, in ragione della modernizzazione che a partire dall'Ottocento ne ha coinvolto, seppure con ritmi e intensità diversi, i territori governati dall'Impero ottomano, eccetto la Persia e il Marocco. Se tale fenomeno ha provocato ovunque effetti simili, il nazionalismo ha comportato diverse applicazioni e solo in Turchia è nato uno Stato-nazione laico. Nella

<sup>1</sup> L'articolo è stato originariamente preparato come relazione introduttiva al Convegno della Società Italiana delle Storiche (SIS) dal titolo, "Donne, cittadinanza, religioni nella storia del Mediterraneo", tenutosi a Roma il 4-5 novembre 2016.

convinzione che le sue differenze rispetto ad altri contesti nati dopo il crollo dell'Impero possano stimolare una riflessione di più ampio respiro, focalizzerò il mio discorso sull'esperienza turca.

La particolarità della Turchia è annidata nella radicale svolta laica che negli anni Venti e Trenta del secolo scorso Mustafa Kemal e i quadri kemalisti hanno impresso alla modernizzazione, tanto da fondare la Repubblica sull'auspicio illuministico di separare le sfere pubblica e privata, di sottomettere entrambe alla Legge dello Stato e di interdire la religione dallo spazio pubblico. Tale approccio, proposto come monolitica soluzione a tutti i problemi, senza concedere spazio alcuno alle culture locali né a qualsiasi elemento qualificabile come islamico, inibiva il corretto svolgimento della vita religiosa.

La comunità dei fedeli (*ümmet*), dove la *Şeriat* scandisce le regole della vita privata, delle relazioni interpersonali e dell'intimità domestica, svolge la funzione essenziale di testimoniare la fede in Allah. Per assolvere a tale compito la *ümmet* deve mantenersi ritualmente pura. Perciò nella comunità dei fedeli il controllo è la funzione principale del potere; ogni fedele capace deve esercitarlo non solo su di sé, ma anche su tutti gli altri che, come bambini, giovani e donne, non sono in grado di assicurarlo di per sé. Il principale ambito di esercizio del potere, lo spazio *interno*, in particolare la sfera domestica, è il luogo della purezza, considerata sacra, il cui governo, affidato ai maschi adulti, esclude le interferenze di autorità esterne (Saraçgil 2001, 11-14). Nel contesto ottomano il sistema patriarcale, nel governare il mondo domestico, si coniugava con il sistema patrimoniale e, oltre ad una gerarchia binaria fondata sul genere, ne creava una di natura generazionale (Kandiyoti 1991; Therborn 2004, 113). Nell'ambito della netta prevalenza della prima, la gerarchia generazionale permetteva alle donne uscite dal ciclo riproduttivo di esercitare il controllo, tanto da renderle indispensabili al funzionamento del sistema (Peirce 1993, 184). La rigorosa vigilanza sulla sessualità dei giovani di entrambi i sessi, attestando la purezza della comunità e garantendo la gestione della riproduzione, assicurava il corretto funzionamento sia della *ümmet* che del sistema patrimoniale.

L'armonia delle esigenze religiose con quelle del patrimonialismo, fissata nell'età premoderna, si rispecchiava in una relativa concordia di genere, costruita sul principio di complementarità delle funzioni. Le giovani donne conducevano la loro esistenza nell'interno domestico controllato, quindi puro, potendo accedere allo spazio potenzialmente impuro e caotico dell'esterno, l'esclusivo universo maschile, solo velate. Il velo segnalava, rendendolo tangibile, il controllo esercitato sul corpo delle donne, testimoniava cioè la purezza rituale della *ümmet*.

Per quanto simili a un primo sguardo, la divisione premoderna dello spazio tra interno ed esterno non corrisponde affatto alla distinzione moderna di *pubblico* e *privato* (Saraçgil 2004, 74-75). Lo spazio pubblico raccoglie in sé tutte le funzioni politiche ed economiche e governa dal di fuori lo

spazio privato. Organizzato su criteri quali razionalità, produttività, lo spazio pubblico si fonda su un contratto sociale tra soggetti maschili e definisce la virilità in contrapposizione alla femminilità, declinata in termini di sentimenti, di cura. Sottomesso allo spazio pubblico senza possibilità di influenzarlo, il privato, svuotato delle sue funzioni politico-economiche, diventa luogo di asservimento e di isolamento politico delle donne. Se l'invisibilità delle donne nello spazio esterno assicurava il regolare funzionamento della *ümme*, l'interdizione dallo spazio pubblico le esclude dalla cittadinanza. Perciò nelle società moderne la lotta per avere accesso allo spazio pubblico risulta vitale per le donne (Pateman 1989, 33-57).

### *1. La questione femminile nel quadro della modernizzazione ottomana e del passaggio alla Repubblica turca*

L'esito particolare che l'incontro con la modernità ha prodotto nell'ambito della Repubblica turca credo si possa spiegare tenendo presente la peculiare cultura politica ottomana. Pur trovando la sua legittimazione nell'Islam, l'Impero ottomano non ha mai rinunciato alla supremazia del potere politico-militare. La formula *Din ü devlet-i Osmanlı* (religione, Stato e dinastia), che declinava il potere, poneva in stretta relazione la religione con la "ragion di Stato" e presentava la dinastia e la devozione verso di essa come garanzia di un governo in armonia con i principi di giustizia, di equità e di pietà (Abou-El-Haj 2005, 19-20). Se la *Şeriat* governava la sfera privata, a regolare la vita pubblica erano leggi imperiali la cui approvazione sciaraitica era ritenuta fondamentale. L'intrinseca collaborazione tra le componenti di questa complessa costruzione di potere rappresentava la religione come flessibile, tollerante, capace di adattarsi ai cambiamenti, mentre permetteva allo Stato di imporre la propria volontà. Infatti l'Impero avviò e a lungo governò la modernizzazione e le trasformazioni che provocava proprio nell'interno domestico. Nel Settecento, quando a Istanbul le donne delle élite guadagnarono mobilità e divennero visibili, le autorità imperiali non esitarono a "regolare" la loro presenza nello spazio urbano, prendendole come interlocutrici dirette, senza mediazione maschile (Davis 1986, 150-152).

Negli anni Settanta dell'Ottocento, quando nella capitale ottomana cominciò a formarsi uno spazio pubblico musulmano, le riflessioni sulla questione femminile e sui rapporti di genere ebbero posto centrale nell'agenda politica riformatrice. Il primo gruppo politico organizzato, i Giovani Ottomani, era composto da giovani uomini che conoscevano le lingue occidentali e i rivolgimenti rivoluzionari che si erano susseguiti in Europa fra Sette e Ottocento. Per quanto convinti della superiorità dell'Islam e dei suoi valori morali, erano ammaliati dall'Illuminismo, dal progresso e dalla scienza. Introdussero nella comunità musulmana il dibattito sulle potenzialità emancipatrici della modernità, muovendo sostanziali critiche all'universo domestico musulmano per lo stato di soggezione in cui l'autorità degli

anziani costringeva i giovani di entrambi i sessi. Le loro critiche puntarono sui matrimoni combinati, sull'ignoranza in cui erano ridotte le donne, sulla violenza che subivano nell'interno domestico (Duben, Behar 1991, 194-200). La responsabilità della condizione deplorata era attribuita non all'Islam, bensì all'inidoneità dell'autorità paterna. Quest'ultima doveva trasformarsi in un autorevole amico, in un educatore (Saraçgil 2001, 70). I giovani davano battaglia all'asse generazionale del sistema patriarcale e si candidavano a esercitare l'autorità in un mondo domestico riformato. Il nuovo interno, che doveva essere monogamico ed eterosessuale, richiedeva una rifondazione delle identità sessuali, nell'ambito di una solidarietà generazionale. Cominciarono così a formarsi i primi nuclei di donne, tutte appartenenti alle élite, poetesse, romanziere, giornaliste, che partecipavano allo spazio pubblico da dietro le quinte. Particolarmente a Istanbul fu un pullulare di iniziative per e di donne: l'accesso delle giovani dei ceti medio-bassi urbani alle cosiddette "professioni femminili" entro la cornice delle moderne istituzioni; le discussioni giornalistiche sull'uguaglianza di genere; un vivace associazionismo e una produzione letteraria ricca di nuovi immaginari creavano una generazione di ragazze con aspettative inedite (Safarian 2007, 142-145).

Negli anni Dieci del Novecento l'Impero cominciò a essere pervaso da densi sentimenti di imminente catastrofe. L'élite governante si sentiva accerchiata, abbandonata dagli alleati europei, schierati dalla parte delle comunità non musulmane. L'evoluzione di tale atmosfera generò i Giovani Turchi; una nuova generazione di uomini uniti da una visione positivista e materialista, che si proponeva come *leadership* nazionalista. Avevano un rapporto temperato con l'Islam, che collocavano tra gli elementi aggreganti di un nazionalismo fondato sostanzialmente sulla lingua. La svolta che impressero alla storia intrecciò le prospettive delle donne musulmane dell'Impero con il nazionalismo, sollecitando la creazione letteraria di eroine, impegnate per la causa accanto agli uomini. Non solo nei romanzi, anche nella realtà, le donne politicamente e culturalmente attive non erano numerose ma molto colte e con saldi rapporti con le femministe europee. L'impegno che assunsero accanto ai loro uomini prima per difendere l'Impero e, dopo le guerre balcaniche del 1912-1913, l'onore turco, fu instancabile (Safarian 2007, 147). Come i Giovani Turchi, che dopo la delusione subita dai tradizionali alleati guardavano alla Germania come modello di civiltà, le giovani nazionaliste elaborarono il nuovo modello di donna turca sull'esempio delle donne tedesche; austere, materne, responsabili, incuranti dell'aspetto esteriore.

Gli ultimi anni dell'Impero ottomano, oltre a preparare il terreno alle rivoluzioni repubblicane, furono un banco di prova per la serietà e l'impegno delle donne, un'occasione per placare, almeno in parte, i timori ancestrali che la collettività nutriveva nei loro confronti come potenziali responsabili della caduta morale (Kandiyoti 1991). Preoccupazioni e necessità queste che contribuirono a sacrificare la specificità del discorso femminista, inserendo

le prospettive di emancipazione delle donne nella cornice delle politiche per l'edificazione della nazione e per la costruzione di un nuovo potere che ne governasse la modernizzazione.

Nel 1923, nel momento della proclamazione della Repubblica, Mustafa Kemal escluse senza appello la prospettiva della fondazione di un partito politico delle donne; la chiusura delle associazioni nel 1935 avrebbe costretto l'impegno politico delle donne nell'esclusivo spazio delle "sezioni femminili" del partito unico. Dall'altra parte, però, attraverso importanti provvedimenti, rese possibile una notevole e innegabile emancipazione femminile, conferendo alle donne turche diritti che in molti paesi avanzati dell'Europa non erano neanche all'ordine del giorno. Nel 1924 furono sanciti il diritto allo studio fino ai livelli più alti dell'istruzione e la libertà di scegliere e di svolgere qualunque professione; dal 1934 si ebbero diritti elettivi passivi e dal 1936 fu possibile l'attiva partecipazione alle elezioni: nel 1937 18 donne entrarono in Parlamento.

L'emancipazione femminile era vista come funzionale alla costruzione della nazione e alla sua modernizzazione: le donne urbanizzate a capo scoperto, in pantaloncini, a passeggio al braccio dei loro mariti, o in corsia con il camice da medico, erano potenti simboli assurti a dimostrazione della straordinaria modernità di una nazione musulmana che si era fatta laica (Kandiyoti 1997, 125). Tale impostazione, che trascurava il conflitto di genere, escludeva ogni protagonismo femminile.

L'approvazione del Codice civile svizzero fu il provvedimento più radicale. Permise la sostituzione della *Şeriat* con le regole di un sistema patriarcale non religioso che, pur mantenendo il primato maschile nella famiglia e nella vita sociale, modificava radicalmente la vita delle donne. Tuttavia, realizzati come concessioni di padri autoritari ma generosi, i cambiamenti non incidevano sulla struttura asimmetrica del rapporto tra i sessi. Malgrado l'elezione nel Parlamento di ben 18 donne, la loro partecipazione politica e sociale rimaneva limitata all'impegno passivo di diffondere nella nazione la consapevolezza dei diritti concessi dal regime (Coşar 2007).

## *2. Emancipazione e rivendicazione femminile tra socialismo, femminismo e Islam politico*

Fino all'ultimo quarto del Novecento il discorso femminile rimase imprigionato nelle politiche nazionali, sicché sembrò naturale alle donne turche portare gratitudine al kemalismo per le possibilità di partecipare allo spazio pubblico non velate, di studiare, di essere considerate madri della nazione.

Questo intreccio cominciò a spezzarsi negli anni Settanta, quando molte giovani donne cominciarono a impegnarsi in movimenti politici antagonisti: da una parte antimperialisti e di sinistra, dall'altra nazionalisti e religiosi. I primi, che rivendicavano un ordine nuovo, più equo, che permettesse l'emancipazione delle masse povere, testimoniavano gli unici fermenti ancorati

ai principi secolari e agli orientamenti moderni del kemalismo. Radicati nei contesti urbani, in particolare tra la gioventù universitaria, la loro attenzione era concentrata sulle contraddizioni del sistema; non proponevano forme alternative alle consolidate relazioni più intime del potere. Problemi riguardanti le relazioni di genere, le dinamiche familiari e sessuali, erano considerati secondari, la cui soluzione era demandata al nuovo ordine sociale.

Il relativo progresso economico, lo sviluppo delle comunicazioni, il flusso migratorio dalle zone rurali verso i centri urbani, negli anni Settanta avevano creato una nazione molto più integrata, palesando allo stesso tempo la permanente forza dell'Islam nel regolare le vite al di fuori dei contesti urbani. Cominciarono a esplodere i conflitti delle varie identità nascosti dal kemalismo; ciascun segmento sociale che emergeva dalla sua ombra proponeva, ricorrendo spesso alla violenza, una propria interpretazione della modernità (Saraçgil 2001).

L'emergente pluralità permise anche alle donne di mettere la loro voce al servizio della propria specificità, anche se le scrittrici, le accademiche, le militanti di sinistra degli anni Settanta continuavano a rinnegare la propria peculiarità e tra le donne emancipate della Repubblica il principio nazionalista del primato della collettività manteneva tutta la sua forza. Definirsi "femminista" era un tabù per le fantasie negative che suscitava persino nell'immaginario colto, laico e progressista. Le femministe erano percepite come individualiste, egoiste, caratteristiche intollerabili per le donne turche. Anteponevano a tutto i propri interessi, piaceri, bisogni; pur di non guastare le linee del loro corpo avrebbero persino rifiutato la maternità, erano "borghesi": donne che non solo non avevano intenzione di porre il *sistema* in questione, ma ne erano "complici" consapevoli.

Le ricadute del colpo di Stato del 1980 con lo svuotamento dell'arena politica, la repressione ai danni dei militanti di sinistra, lo scioglimento delle aggregazioni politiche, il carcere e la tortura subito da migliaia di giovani, se diedero luogo a un diffuso senso di sconfitta, nello stesso tempo consentirono un cambio di prospettiva. Se gli effetti delle economie neoliberiste aggravavano la solitudine degli individui e la visione collettivistica dominante veniva aggredita per stimolare i consumi, venivano in una certa misura incoraggiati anche l'individualismo e legittimati i desideri dei singoli (Gürbilek 1993, 9-10). L'espressione dei bisogni, la ricerca del piacere, cominciavano a sottrarsi ai sensi di colpa. Il liberismo introdotto dal regime militare preparò le condizioni per l'evolversi delle nuove politiche culturali e identitarie. Negli ambienti progressisti delle grandi città cominciò a formarsi un vero e proprio movimento femminista, mentre in quelli conservatori iniziarono ad apparire, sotto l'ombra islamista, nuove e inedite forme di attivismo femminili.

La capacità di richiamo delle femministe crebbe verso la fine degli anni Ottanta con la promozione di vere e proprie campagne di mobilitazione. La prima fu organizzata contro la violenza domestica che una sentenza di tribunale, consentendo implicitamente al marito di maltrattare la moglie, aveva portato all'ordine del giorno. La misoginia di uno Stato che non considerava

le sue cittadine degne della protezione legale era nel mirino delle femministe quanto la violenza domestica. La consapevolezza cui molti erano giunti riguardo alla colpevole assenza dello Stato rese la mobilitazione molto incisiva, aiutò addirittura a “lavare l’onta” del chiamarsi femminista. L’efficacia dell’azione delle femministe continuò negli anni Novanta quando si affermò la necessità di fondare un autonomo Rifugio dalla violenza domestica (Arat 1997, 106). La loro insistenza in questo ambito spinse le due municipalità di Istanbul, governate da islamici, a fondare rifugi, prima che nel 1993 le femministe riuscissero con l’appoggio del Ministero per le Donne e le Famiglie ad aprire la *Mor Çati Kadın Sığınağı Vakfı* (Fondazione Rifugio per donne “Tetto viola”). Questo atto consacrò la posizione delle femministe come organizzazioni della società civile con cui lo Stato poteva interloquire in materia di legislazione specifica.

Tale evoluzione rispecchiava importanti cambiamenti nell’approccio del potere politico alla questione femminile. La Turchia firmò la Convenzione sull’eliminazione di ogni forma di discriminazione della donna (Convention on the Elimination of All Forms of Discrimination Against Women – CEDAW) nel 1985 e, nel 1987, si candidò ufficialmente all’ingresso nell’Unione Europea. Avvenimenti che rendevano necessario un nuovo orientamento: la direzione generale per gli affari femminili, creata in occasione dei negoziati per firmare la CEDAW, con la candidatura all’ingresso nella UE si era trasformata nel Ministero per le Donne e le Famiglie. Nelle università nacquero cattedre di insegnamenti che indagavano la condizione delle donne. Nel mercato del lavoro crebbe una sensibilità per le pari opportunità (Arat 2008, 398). Il riconoscimento da parte delle istituzioni della soggettività delle donne attribuiva un senso diverso e pieno alla loro aspirazione all’emancipazione.

Negli stessi anni il movimento politico islamista cominciava ad aprirsi, oltre che verso la modernità occidentale, anche verso le politiche neoliberaliste. Il movimento impostò il proprio antagonismo non tanto in termini di laicità dello stato kemalista, ma piuttosto sulla sua negazione della soggettività. La fede cominciava così ad essere rivendicata come una scelta attiva e consapevole di identità e modo di vivere. L’apparizione nelle università e in genere negli spazi urbani di donne velate, che negli anni Settanta era stata recepita come un enigma di difficile comprensione, divenne così, negli anni Ottanta e Novanta, il manifesto islamista che annunciava la fondazione di una nuova alternativa politica. Questa alternativa, che trovava nell’attuazione di politiche liberali il principale strumento della propria legittimità nei confronti dello Stato laico, appoggiava la candidatura all’ingresso del paese nell’Unione Europea, rivendicava il diritto dei fedeli e delle fedeli di vivere nel mondo moderno, invadere liberamente lo spazio pubblico, senza dover rinunciare alla propria religiosità. Il velo femminile, diventato un manifesto politico in sostegno del diritto delle musulmane di abitare lo spazio pubblico a capo coperto, trasformò le donne in soggetti politici. Il velo, da simbolo di purezza, si faceva strumento di legittimazione di tale soggettività (Göle 1997, 61).



Poiché inglobare la *ümmet* imbrigliando la forza della *Şeriat* era vitale per la sovranità dello Stato laico, la rivendicazione delle musulmane diventava eversiva e le rendeva antagoniste dell'interpretazione illuministica dello spazio pubblico e dello Stato fondato su tali principi. Il movimento poneva la questione del velo come un "diritto" in uno spazio che fosse veramente laico e liberale. Per legittimare la propria istanza alla libera esistenza degli islamici dovette riconoscere tutte le altre diversità, arrivando a legittimare i discorsi pubblici delle femministe, degli omosessuali, delle minoranze etnico-religiose. Così nei primi anni del nuovo secolo il movimento politico islamista, che partecipava con convinzione alla realizzazione di una serie di riforme richieste dalla UE che puntavano a democratizzare e a demilitarizzare il sistema politico turco, indossò in modo convincente le vesti liberali.

Per quanto apparisse liberale e democratico nelle critiche che rivolgeva alla gestione dello spazio pubblico, il movimento nel suo interno operava con dinamiche molto più tradizionali. La lotta per il diritto di indossare il velo in pubblico aveva trasformato molte religiose in militanti politiche che contribuirono in modo importante ai successi elettorali del movimento. Nella campagna per le elezioni municipali del 1994, che avrebbero consegnato Ankara e Istanbul al Partito del Benessere (*Refah Partisi*) cui aderiva il movimento, emersero alcune militanti, come ad esempio Sibel Eraslan, laureata in legge, che presiedeva la commissione femminile del Partito e aveva costruito una rete di 18.000 donne. Queste militanti riuscirono, in un solo mese, attivando conoscenze familiari e di vicinanza, a contattare 200.000 donne. Dopo la vittoria elettorale il Partito ignorò il loro contributo totalmente: a nessuna militante fu attribuito un incarico di qualche peso né all'interno del partito, né nel governo della città (Arat 1998; Ayata, Tütüncü 2008). I conflitti di genere erano stati introdotti con forza all'interno della schiera islamista. Le donne, ribadendo che "Non c'è Dio su di me tranne che Dio", cominciarono a rivendicare i loro diritti, "parlando da sotto il velo". Indifferenti alle ire maschili, cominciarono a riunirsi tra di loro per diffondere la consapevolezza del diritto alla soggettività, ad un'esistenza al di là dei legami familiari.

L'attivismo politico delle donne ancora una volta aveva palesato la tensione tra il potere autoritario, costruito sul controllo, in una relazione profondamente asimmetrica dei generi, e le politiche identitarie. Come nel periodo kemalista, anche ora le donne potevano agire nell'arena politica solo come alleate degli uomini e per aiutarli ad affermare i principi politici egemonici, senza possibilità di ribadire la specificità della loro esistenza. La rivendicazione della soggettività femminile portava automaticamente al conflitto. Gli uomini, laici o religiosi che fossero, si rifiutavano di cedere il definitivo controllo dello spazio pubblico, la sua declinazione al maschile, la sua netta separatezza da un universo privato-domestico sottoposto al loro potere.

Ben fissata nelle strutture più intime del potere, tale tenaglia, che stringe le donne turche, ha tuttavia creato in quegli anni i presupposti di un dialo-



go che accomunava i settori del femminismo laico e le donne musulmane nell'impegno per affermare il diritto all'autonomia soggettiva. Ad oggi questa battaglia, fondamentale per la conquista di una vera democrazia, non sembra abbia dato esiti incoraggianti. La complessa e a tratti tragica storia di questo confronto dovremo impegnarci a scriverla.

#### *Riferimenti bibliografici*

- Abou-El-Haj Rifa'at 'Ali (2005 [1991]), *Formation of the Modern State. The Ottoman Empire Sixteenth to Eighteenth Centuries*, New York, Syracuse UP.
- Arat Yeşim (1997), "The Project of Modernity and Women in Turkey", in Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba (eds), *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, Seattle-London, University of Washington Press, 95-111.
- (1998) "Feminists, Islamists, and Political Change in Turkey", *Political Psychology* 19, 1, 117-131, doi:10.1111/0162-895X.00095.
- (2008) "Contestation and Collaboration: Women's Struggles for Empowerment in Turkey", in Reşat Kasaba (ed.), *The Cambridge History of Turkey. Turkey in the Modern World*, IV, Cambridge, Cambridge UP, 388-418, doi: 10.1017/CHOL9780521620963.016.
- Ayata A.G., Tütüncü Fatma (2008), "Party Politics of the AKP (2002-2007) and the Predicaments of Women at the Intersection of the Westernist, Islamist and Feminist Discourses in Turkey", *British Journal of Middle Eastern Studies* 35, 3, 363-384, doi: 10.1080/13530190802525130.
- Coşar Simten (2007), "Women in Turkish Political Thought: Between Tradition and Modernity", *Feminist Review* 86, 113-131.
- Davis Fanny (1986), *The Ottoman Lady: A Social History from 1718 to 1918*, New York-London, Greenwood Publishing Group.
- Duben Alan, Behar Cem (1991), *Istanbul Households. Marriage, Family and Fertility 1880-1940*, Cambridge, Cambridge UP.
- Göle Nilüfer (1997), "The Gendered Nature of the Public Sphere", *Public Culture* 10, 1, 61-81, doi: 10.1215/08992363-10-1-61.
- Gürbilek Nurdan (1992), *Vitrinde Yaşamak. 1980'lerin Kültürel İklimi*, Istanbul, Metis.
- Kandiyoti Deniz (1991), "Islam and Patriarchy: A Comparative Perspective", in N.R. Keddie, Beth Baron (eds), *Women in Middle Eastern History. Shifting Boundaries in Sex and Gender*, New Haven-London, Yale UP, pp. 23-42.
- (1997), "Gendering the Modern: On Missing Dimensions in the Study of Turkish Modernity", in Sibel Bozdoğan, Reşat Kasaba (eds), *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey*, Seattle-London, University of Washington Press, 113-132.
- Pateman Carole (1989), *The Disorder of Women: Democracy, Feminism and Political Theory*, Stanford, Stanford UP.
- Peirce L.P. (1993), *The Imperial Harem: Women and Sovereignty in the Ottoman Empire*, Oxford, Oxford UP.
- Safarian Alexander (2007), "On the History of Turkish Feminism", *Iran and the Caucasus* 11, 1, 141-151, doi: 10.1163/157338407X224978.
- Saraçgil Ayşe (2001), *Il maschio camaleonte. Strutture patriarcali nell'Impero ottomano e nella Turchia moderna*, Milano, Bruno Mondadori.

- (2004), “Interno versus Esterno. Il velo nella Turchia Contemporanea”, in e a cura di Lidia Curti, *La Nuova Shabrazad. Donne e Multiculturalismo*, con la collaborazione di Silvana Carotenuto, Anna De Meo, Sara Marinelli, Napoli, Liguori, 71-82.
- Sirman Nükhet (1989), “Feminism in Turkey: A Short History”, *New Perspectives on Turkey* 3, 1-34, doi: 10.15184/S0896634600000704.
- Therborn Göran (2004), *Between Sex and Power. Family in the World, 1900-2000*, London, Routledge.

# 1917. Sguardi sulla Rivoluzione russa. Note sul convegno del 17-18 ottobre 2017 tenuto all'Università di Udine

*Gianluca Volpi*

Università degli Studi di Udine (<[gianluca.volpi@uniud.it](mailto:gianluca.volpi@uniud.it)>)

## *Abstract*

The following text is a report upon the Congress organized by two scholars of the University of Udine, in order to present new and original contributions in studies related to 1917's Russian Revolution. The main aim of the promoters was to invite best of the Italian experts in Russian and Slavic studies to discuss together in Udine. Thanks to its geographic position and historic heritage Udine seems to be the ideal place to connect Western and Eastern European languages, history and culture. The survey gives a brief account of the organization, scientific program and communications in the two days of the Congress.

Keywords: *Cinema, Literature, Revolution, Russia, History*

## *1. Un convegno sulla Rivoluzione russa in Friuli: il contesto accademico e culturale*

In occasione del centenario della Rivoluzione d'ottobre, nel contesto delle cattedre di Letteratura russa e Storia dell'Europa Orientale, rispettivamente afferenti al Dipartimento di Lingue e Letterature straniere e Studi umanistici dell'Università di Udine, è stato organizzato un convegno multidisciplinare svoltosi nelle giornate del 17 e 18 ottobre 2017. Articolato in tre sezioni, cinema, storia e letteratura, ha offerto al numeroso pubblico di studenti, colleghi e persone interessate anche un approccio linguistico e antropologico.

L'idea di Roberta De Giorgi, docente di Letteratura russa, era di riunire un valente gruppo di studiosi per offrire una riflessione non convenzionale sugli eventi dell'ottobre 1917 in Russia. Chi scrive ha partecipato all'organizzazione dell'evento convinto che Udine, per collocazione geografica e vocazione, sia il luogo ideale per riunire studiosi di tutto il paese attorno ad un tema decisamen-

te importante per la storia e la cultura del XX secolo. La storia dell'Università italiana dal 1998 ad oggi ha visto un ininterrotto percorso di riforma che, nella sostanza, non ha arricchito né migliorato il quadro generale e locale. I problemi storici del mondo accademico italiano sono rimasti irrisolti, si sono anzi perduti punti di forza che distinguevano in positivo le Università italiane da quelle europee. Abbiamo certo ottenuto dei vantaggi di cui gli studenti hanno beneficiato, fra tutti la rete di contatti e scambi dell'Erasmus, che ha contribuito e contribuisce alla sprovincializzazione favorendo un'apertura europea. Tuttavia l'autonomia degli atenei, in certi casi condotta nei termini del localismo, ha prodotto dal 2008 una crescente marginalizzazione con conseguente impoverimento di risorse degli atenei di piccole dimensioni, senza valutarne e valorizzarne le eccellenze. Nata da ipotesi di alcune personalità culturali di rilievo nel Friuli devastato dal terremoto del 1976, l'Università di Udine, che quest'anno celebra il quarantennale della fondazione, ha vissuto intensamente fasi e problemi del mondo accademico italiano, creando eccellenze in tutti i campi della sperimentazione scientifica e didattica, tuttavia senza risolvere alla radice alcuni difetti cronici dell'istituzione. La cosiddetta riforma Gelmini ha poi avviato, dopo decenni di investimenti non sufficientemente razionali, una fase di ripensamento per sanare i deficit di bilancio generati dall'euforia della crescita di un giovane ateneo. In campo umanistico questa fase ha privilegiato il taglio di insegnamenti e la riduzione dei dipartimenti umanistici secondo logiche economiche piuttosto che scientifiche. La logica del risparmio e della razionalizzazione didattico-amministrativa ha quindi accentuato due tendenze che possono agire a danno del futuro scientifico e didattico dell'ateneo udinese per quanto attiene alle materie umanistiche. La prima riguarda la crescente marginalizzazione, o peggio la chiusura attorno ad una funzione di esclusiva valorizzazione del patrimonio culturale locale, rischio connaturato al carattere e alle attitudini degli abitanti di una regione di confine a lungo penalizzata dagli eventi storici del XX secolo. Non vi è dubbio alcuno sul fatto che la Guerra Fredda, dopo gli sconvolgimenti delle due Guerre Mondiali, abbia severamente penalizzato il Friuli Venezia Giulia, trasformato in un immenso accampamento militare permanente dal 1948 al 1989. L'attitudine dei friulani, ma anche dei veneto-giuliani (definizione empirica ma necessaria per capire) risulta essere spesso autolesionistica, dividendosi fra difesa dell'autonomia regionale e difficoltà di negoziare su temi fondamentali con il Governo centrale. La seconda tendenza riguarda la possibile rinuncia alla funzione di osservatorio dell'Europa centro-orientale e balcanica, che i due Dipartimenti umanistici sono chiamati a svolgere in ragione della conclamata e verificata loro eccellenza e della posizione geo-strategica di Udine rispetto ad altri atenei italiani.

Gli organizzatori del convegno hanno voluto dare un segnale positivo di inversione di tendenza: Udine può e deve diventare un luogo in cui sia attraente

e appagante venire a dare un contributo scientifico da parte degli studiosi di valore di tutta Italia. La risposta non soltanto positiva, ma entusiastica degli esperti sollecitati, che hanno dimostrato di tenerci in modo particolare ad essere presenti, ha senza dubbio confortato i promotori del convegno nelle fasi più complicate dell'organizzazione, quelle logistico-amministrative. In tutto il percorso organizzativo si è poi rivelato determinante il sostegno del direttore del Dipartimento di Lingue e letterature, comunicazione, formazione e società, professoressa Antonella Riem, e della Scuola Superiore dell'Università di Udine, professor Andrea Tabarroni, che rappresentava anche il Dipartimento di Studi umanistici e del patrimonio culturale. Per evitare sovrapposizione con altre analoghe iniziative, nella scelta delle giornate non è stata seguita la logica della perfetta coincidenza con gli anniversari. La formula della giornata e mezza, ritenuta particolarmente efficace sulla base dell'esperienza dei promotori maturata in passato, ha permesso una suddivisione tematica ottimale in tre sessioni, senza sovraccaricarle di interventi e assicurando maggiore spazio sia ai relatori (mezz'ora), sia al pubblico e quindi al dialogo con gli esperti.

## *2. Il programma scientifico*

Nel programma del convegno, che doveva risultare contemporaneamente sperimentale e divulgativo di alto livello, si è optato per un forte carattere interdisciplinare. Non aveva senso a nostro avviso creare un evento di taglio esclusivamente letterario o storico, non come prima esperienza di cooperazione attiva tra colleghi di dipartimenti e atenei diversi, ciascuno riunente una rosa di competenze ampie e diversificate. Si voleva organizzare un evento che fosse importante allo stesso modo sia per gli slavisti dell'ateneo udinese e per gli altri ovunque in Italia, sia per i cultori di storia contemporanea e per gli studiosi dell'arte nella Rivoluzione russa e bolscevica. Il binomio tradizione-innovazione voleva essere una delle linee d'azione, che si è palesata ad esempio nella prima sessione del convegno dedicata all'arte cinematografica e in particolare al celeberrimo film di Sergej Michajlovič Ejzenštejn, "La corazzata Potëmkin" ("Bronenosec 'Potëmkin'", 1925) e al meno noto "Vicino al mare più azzurro" di Boris Vasilevič Barnet ("U samogo sinego morja", 1936). La sessione storica era prevista per la mattina del secondo giorno, mentre a quella linguistico-letteraria era dedicato l'ultimo pomeriggio del convegno. La visione storica della Rivoluzione d'ottobre era affidata a cinque relatori, che nell'insieme rappresentano la tradizione, il presente e il futuro della ricerca storica nel campo degli studi sulla Russia, suddivisi in due sotto-sessioni. Per il pomeriggio letterario si prevedevano gli interventi di due studiosi della Letteratura russa di Venezia e Udine, mentre la seconda parte della sessione veniva dedicata all'approccio linguistico e artistico, in particolare alla fraseologia rivoluzionaria e alle avanguardie artistiche russo-sovietiche.

### *3. Lo svolgimento del convegno e le questioni emerse*

La presentazione dei due lungometraggi previsti per la sessione cinema, nel pomeriggio del 17 ottobre, era affidata rispettivamente alla professoressa Alessia Cervini, dell'Università di Messina, e al professor Alessio Scarlato, studioso di filosofia, estetica e cinema e autore di pubblicazioni significative per la storia della letteratura e il cinema russi (cfr. Scarlato 2005 e 2006). Con Alessia Cervini, Scarlato ha curato un volume interamente dedicato al cinema russo (2013). Cervini, tra i maggiori specialisti di Sergej Ejzenštejn in Italia (cfr. Cervini 2006, 2010; Cervini, De Gaetano 2011), ha aperto il convegno con una prolusione dal titolo "La corazzata Potëmkin. Un film rivoluzionario", cui seguiva la proiezione. Alessio Scarlato ha invece introdotto il film di Barnet parlando di "Storie invisibili della rivoluzione. Vicino al mare più azzurro". Con la scelta dei due lungometraggi i due studiosi hanno voluto integrare i temi fondamentali della rivoluzione con uno sguardo velato d'ironia su una realtà periferica ma non meno significativa della vasta Unione Sovietica, una comune di pescatori sul mar Caspio.

Il primo relatore della sezione storica è stato il dottor Andrea Franco. Con formazione a Venezia e dottorato di ricerca in Storia, cultura e strutture delle aree di confine all'Università di Udine, Franco è un russista con forti interessi negli studi sull'Ucraina (cfr. Franco 2016) e nelle ricerche archivistiche. Il suo intervento dal titolo "Una solidità inquieta. I motivi di frattura nella Russia prerivoluzionaria" era pensato per introdurre la Rivoluzione russa con un panorama critico sugli ultimi decenni dell'impero zarista, che soltanto dopo la caduta dell'URSS hanno visto il rinnovato interesse della storiografia. L'intervento ha suscitato l'interesse anche critico dei colleghi per la questione delle campagne, di cui il relatore ha voluto evidenziare la relativa quiete fino alla rivoluzione del 1905 per ridimensionare l'idea che il mondo rurale russo fosse un costante serbatoio di tensione rivoluzionaria. La relazione di Franco si ricollega al filone ben esemplificato dal saggio dello storico tedesco Michael Stürmer (1983) a proposito dell'altro grande impero inquieto del primo Novecento, quello guglielmino. La tesi coincide con le idee fondamentali elaborate dal professor Ettore Cinnella, secondo relatore della mattina, impegnato da anni nel sottolineare l'importanza delle realtà rurali nel processo rivoluzionario e soprattutto il tradimento delle loro autentiche istanze da parte del bolscevismo sia in sede teorica che pratica. Il professor Cinnella, in quiescenza dopo molti anni in cui all'Università di Pisa ha rappresentato un punto fermo, fortemente innovativo e alternativo negli studi sulla rivoluzione russa in Italia (cfr. tra l'altro 2000, 2008), ha parlato di "Realtà e leggenda della rivoluzione russa", proponendo il bilancio di lunghi anni di ricerca negli archivi russi, nei quali ha individuato tipologie di fonti di grande interesse, notevole ampiezza e difficile disamina, tuttavia indispensabili per studiare il processo rivoluzionario nelle campagne evitando i luoghi comuni delle semplificazioni

ereditate da letture politiche del fenomeno di epoca sovietica e post-sovietica. Il terzo relatore della sezione storica era il professor Guido Carpi dell'Università Orientale di Napoli che nelle sue ricerche coniuga l'interesse per gli studi storici, teorici e letterari occupandosi tra l'altro di storia del marxismo, di poesia russa, del simbolismo e dell'opera di Dostoevskij, di teoria della letteratura e di storiografia letteraria russa (cfr. 2010, 2016). Il professor Carpi è autore di un recente volume su *Russia 1917. Un anno rivoluzionario* (2017) il quale, concepito come una narrazione a due linee, da un lato si presenta come il racconto della rivoluzione, costruito come un romanzo fatto-grafico, dall'altro offre una linea biografica che segue, in parallelo, le vicende (alterne) di Lenin, come un racconto nel racconto, dove il vero protagonista esce dall'ombra e si pone come il *deus ex machina* dell'evento storico. L'intervento su "Lenin per mille anni" ha proposto una nuova lettura della figura di Lenin, disincantata e molto attuale in un periodo storico che si caratterizza dall'abbandono di ogni approccio agiografico sul personaggio. Lenin ne esce con l'immagine del visionario le cui intuizioni soprattutto in politica estera sarebbero risultate vincenti, alla quale nel corso del dibattito ho avuto modo di contrapporre quella del giocatore d'azzardo che, a mio parere, non sminuisce la portata delle vittorie, ma propone un altro aspetto della cultura del visionario politico (in effetti, nel peculiare campo delle relazioni internazionali, il Novecento ha visto spesso sulla scena leaders carismatici con spiccata propensione al gioco d'azzardo politico). I due ultimi interventi della sezione storica sono stati presentati dai professori Valerio Marchetti (Università di Bologna) e Antonella Salomoni (Università della Calabria). Il professor Marchetti – che a lungo si è occupato di storia dell'eresia italiana (anche nell'Europa orientale), della chiesa evangelica tedesca, degli ebrei russi (cfr. tra l'altro Marchetti 1975, 1999a, 1999b, 2001; Marchetti, Zucchini 1981) e per anni ha diretto il seminario permanente di storia e cultura yiddish dell'ateneo bolognese – ha tenuto una relazione su "La rivoluzione e la giustizia contadina", uno degli argomenti del suo rinnovato interesse per la storia della Rivoluzione russa e in particolare per la questione della persistenza storica della giustizia sommaria nella società contadina. La questione era stata posta dal giurista Michail Gernet (1874-1953) al governo provvisorio verso la fine dell'estate del 1917, allorché la smobilitazione spontanea dell'esercito riportava i contadini alla pratica del linciaggio (*samosud*) creando grosse difficoltà allo Stato rivoluzionario nel ristabilire la legalità attraverso magistrature e tribunali. L'importanza della questione risalta dall'instaurarsi di pratiche di giustizia sbrigativa popolare nella successiva guerra civile, di cui la letteratura dà ampia testimonianza. Il problema del superamento dell'amministrazione della giustizia da parte dello Stato a favore di forme di giustizialismo popolare risulta quanto mai attuale nel contesto europeo e italiano del secondo decennio del nuovo millennio, in presenza di un sistema giuridico complesso, indubbiamente ispirato da profonde tematiche umanitarie ma in difficoltà di fronte alla domanda di

giustizia elementare proveniente dal basso, dagli strati popolari più provati dai problemi posti dall'immigrazione senza controllo e dalla criminalità sia minuta che organizzata. I contadini russi negli anni della rivoluzione e della guerra civile avrebbero visto nella giustizia contadina la resistenza popolare alle forme di amministrazione illuministica della giustizia provenienti dallo Stato. La tesi del professor Marchetti, secondo cui nella società contadina russa la giustizia popolare e il linciaggio fossero realtà sempre presenti dalle epoche più antiche, ha suscitato la reazione del professor Remo Faccani già professore di Lingua e letteratura russa a Udine. Ne è uscito un interessante dibattito sul tema della violenza popolare: fenomeno di continuità storica o frutto di particolari circostanze, di cui proprio la rivoluzione russa e bolscevica sarebbero il paradigma? Il contributo di Antonella Salomoni, "Emozioni politiche, etiche ed estetiche nella Rivoluzione d'Ottobre", ha rispecchiato i variegati interessi di una storica contemporaneista che ha condotto importanti ricerche sulle forme di radicalismo religioso in epoca zarista, sull'economia e società russa nel periodo rivoluzionario, così come sul genocidio degli ebrei sovietici durante la seconda guerra mondiale e sulla transizione post-comunista nell'Europa orientale (cfr. in particolare Salomoni 1996, 2001, 2007).

Nel pomeriggio del 18 ottobre si è tenuta la sessione letteraria, linguistica e artistica, suddivisa in due fasi distinte. La prima sotto-sessione ha posto in cattedra ancora una volta due maestri nel campo degli studi di letteratura russa, Luigi Magarotto e Remo Faccani. I loro interventi erano dedicati a due autori di cui è quasi superfluo ricordare il genio poetico e l'importanza nella letteratura russa del periodo rivoluzionario e sovietico, Vladimir Majakovskij e Osip Mandel'stam. Luigi Magarotto, studioso dei classici russi e del romanticismo georgiano, dell'avanguardia artistico-letteraria russa e georgiana, del realismo socialista e dell'emigrazione russa, e già professore all'Università di Firenze prima e a Venezia Ca' Foscari poi, nel suo contributo "Vladimir Majakovskij: dalla libera parola alla parola apologetica" ha commentato il celebre poema "Vladimir Il'ič Lenin" che il poeta ha dedicato a Lenin poco dopo la sua scomparsa (Majakovskij 1925). Remo Faccani, ricercatore di fama internazionale delle iscrizioni novgorodiane su corteccia di betulle (1995) e, insieme a Umberto Eco, promotore in Italia dello strutturalismo e della semiotica sovietici (1969a, 1969b), è anche noto studioso e traduttore di Majakovskij (1989) e di Mandel'stam (1994, 1998, 2009). Nel suo intervento dal titolo "Osip Mandel'stam nel 'nero velluto della notte sovietica'", Faccani ha indagato l'atteggiamento, mutevole, del poeta verso la Rivoluzione di febbraio e ottobre. Lo spazio letterario si è poi ampliato ed arricchito con gli ultimi interventi delle due giornate del convegno. Paola Cotta Ramusino, professore di Lingua russa all'Università statale di Milano, ricercatrice in ambito linguistico con una forte attenzione alla fraseologia russa e contrastiva e studiosa della letteratura in prospettiva filologica e con particolare interesse per il Seicento russo (2002), ha trattato la lingua della rivoluzione in un intervento dal titolo



“Se non si capisce cosa dice, sarà un bolscevico. Riflessioni sulla fraseologia della Rivoluzione”. In un quadro oltremodo interessante e scientificamente molto accurato, Cotta Ramusino ha tracciato il problema dell’impatto di una lingua nuova, quella proveniente dall’elaborazione e produzione ideologica marxista-leninista, sul russo tradizionale in uso fino alla Rivoluzione d’ottobre. La sessione letteraria, linguistica e artistica ha terminato i lavori con la relazione su “L’avanguardia sovietica di fronte alla Rivoluzione” tenuta dal professor Alessandro Del Puppo, docente di Storia dell’arte contemporanea nell’Università di Udine e studioso dell’arte italiana sotto il doppio aspetto delle componenti storico-ideologiche e del reimpiego dei modelli figurativi della tradizione (2000, 2012, 2013). Nel suo intervento si è avvalso di una ampia selezione di immagini, con capacità evocativa analoga a quella prodotta con i film di apertura.

#### 4. *Un bilancio*

Da promotore e osservatore mi sembra di poter dire che il convegno, nell’insieme, ha suscitato nell’uditorio un completo e alto gradimento e ha lasciato nei relatori un’ottima impressione della loro esperienza udinese. Dal punto di vista scientifico il convegno ha evidenziato molti degli aspetti di innovazione presenti negli attuali studi italiani di slavistica, e di russistica in particolare. Constatata la soddisfazione generale, gli organizzatori sperano che l’esperienza si possa riproporre in un futuro non lontano. Accogliendo e condividendo il parere di uno dei relatori, ritengono che non sia opportuno stabilire un evento annualmente ricorrente, ma che esperienze simili costituiscano un motivo di grande interesse scientifico e culturale anche di fronte all’evidente urgenza di ricollocare Udine nella sua naturale posizione di osservatorio privilegiato sull’Europa centro-orientale, nel quale ritrovarsi periodicamente attorno a temi importanti con un approccio interdisciplinare sempre più sviluppato. È in questa ottica che si ritiene significativa anche la risposta degli studenti dell’Università di Udine i quali – benché stimolati dalla possibilità di acquisire un credito formativo per attività di tirocinio a fronte dell’assidua presenza alle sessioni e della successiva stesura di un *paper* su uno degli argomenti del convegno – hanno dato segnali espliciti del loro interesse per l’impostazione pluridisciplinare degli studi storici e linguistico-letterari.

#### *Riferimenti bibliografici*

- Carpi Guido (2010), *Storia della letteratura russa. Da Pietro il Grande alla rivoluzione d’Ottobre*, vol. I, Roma, Carocci.  
 — (2016), *Storia della letteratura russa. Dalla rivoluzione d’ottobre a oggi*, vol. II, Roma, Carocci.  
 — (2017), *Russia 1917. Un anno rivoluzionario*, Roma, Carocci.

- Cervini Alessia (2006), *S.M. Ejzenštejn. L'immagine estatica*, Roma, Ente dello Spettacolo.
- (2010), *La ricerca del metodo. Antropologia e storia delle forme in S.M. Ejzenštejn*, Roma, Mimesis.
- Cervini Alessia, De Gaetano Roberto, a cura di (2011), *Attualità di Ejzenštejn*, Roma, Carocci.
- Cervini Alessia, Scarlato Alessio, a cura di (2013), *Il cinema russo attraverso i film*, Roma, Carocci.
- Cinnella Ettore (2000), *La tragedia della rivoluzione russa*, Milano, Luni Editrice.
- (2008), *1905. La vera rivoluzione russa*, Pisa, Della Porta Editori.
- Cotta Ramusino Paola (2002), *Un poeta alla corte degli zar: Karion Istomin e il panegirico imperiale*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Del Puppo Alessandro (2000), *Lacerba, 1913-1915: arte e critica d'arte*, Bergamo, Lubrina.
- (2012), *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, Macerata, Quodlibet.
- (2013), *L'arte contemporanea. Il secondo Novecento*, Torino, Einaudi.
- Faccani Remo (1995), *Iscrizioni novgorodiane su corteccia di betulla*, Udine, Dipartimento di Lingue e Civiltà dell'Europa Orientale.
- Faccani Remo, Eco Umberto, a cura di (1969a), *I sistemi dei segni e lo strutturalismo sovietico*, traduzioni dal russo di G.L. Bravo, Milano, Bompiani.
- (1969b), *Semiotica della letteratura in URSS*, traduzioni dal russo di Remo Faccani e G.L. Bravo, Milano, Bompiani.
- Franco Andrea (2016), *Le due nazionalità della Rus'. Il pensiero di Kostomarov nel dibattito ottocentesco sull'identità ucraina*, Ariccia, Aracne editrice.
- Majakovskij Vladimir (1925), *Vladimir Il'ič Lenin*, Leningrado, Gosizdat. Trad. it. a cura di Mario De Micheli (1951 [1946]), *Il poema di Lenin*, Milano, Universale economica, <[http://az.lib.ru/m/majakowskij\\_w\\_w/text\\_0480.shtml](http://az.lib.ru/m/majakowskij_w_w/text_0480.shtml)> (11/2017).
- (1989), *La nuvola in calzoni*, a cura di Remo Faccani, Venezia, Marsilio, testo russo a fronte.
- Mandel'stam Osip (1967 [1933]), *Razgovor o Dante*, Moskva, Iskusstvo. Trad. it. di Remo Faccani e Rosanna Giaquinta (1994), *Conversazione su Dante*, a cura di Remo Faccani, Genova, Il melangolo.
- (1998), *Cinquanta poesie*, a cura di Remo Faccani, Torino, Einaudi. Testo russo a fronte.
- (2009), *Ottanta poesie*, a cura di Remo Faccani, Torino, Einaudi. Testo russo a fronte.
- Marchetti Valerio (1975), *Gruppi ereticali senesi del cinquecento*, Firenze, La Nuova Italia.
- (1999a), *I simulacri delle parole e il lavoro dell'eresia. Ricerca sulle origini del socinianesimo*, Bologna, CISEC.
- (1999b), *Saggi di storia della chiesa evangelica tedesca*, Bologna, CISEC.
- (2001), *L'invenzione della bisessualità. Discussioni tra teologi, medici e giuristi del XVII secolo sull'ambiguità dei corpi e delle anime*, Milano, Bruno Mondadori.
- Marchetti Valerio, Zucchini Giampaolo (1981), *Le regole del gioco e l'eresia*, Bologna, Centro stampa Lo scarabeo.
- Salomoni Antonella (1996), *Il pensiero religioso e politico di Tolstoj in Italia*, Firenze, Olschki.
- (2001), *Il pane quotidiano. Ideologia e congiuntura nella Russia sovietica*, Bologna, Il Mulino.
- (2007), *L'Unione Sovietica e la Shoah. Genocidio, resistenza, rimozione*, Bologna, Il Mulino.

- Scarlato Alessio (2005), *La zona del sacro. L'estetica cinematografica di Andrej Tarkovskij*, Palermo, Centro internazionale studi di estetica.
- (2006), *L'immagine di Cristo, le parole del romanzo. Dostoevskij e la filosofia russa*, Milano, Mimesis.
- Stürmer Michael (1983), *Das ruhelose Reich. Deutschland 1866-1918*, Berlin, Siedler.  
Trad. it. di Domenico Conte (1986), *L'impero inquieto. La Germania dal 1866 al 1918*, Bologna, Il Mulino.



# OSSERVATORIO

## Recensioni



*L'Ermetismo e Firenze*  
*Atti del convegno internazionale di studi*  
*Firenze, 27-31 ottobre 2014,*  
*Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni, vol. II,*  
a cura di Anna Dolfi,  
Firenze UP, 2016, pp. 773<sup>1</sup>

Dario Collini  
Università di Pisa (<dario.cll@gmail.com>)

*Abstract*

This is a review of the second volume of *L'Ermetismo e Firenze, Atti del convegno internazionale di studi Firenze, 27-31 ottobre 2014, Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*, vol. II, a cura di Anna Dolfi. It provides a brief description of the fifty-five papers published in the conference proceedings.

Keywords: *Alessandro Parronchi, Italian literature, Mario Luzi, Piero Bigongiari, Vittorio Bodini, Vittorio Sereni*

Non ci sono dubbi sul fatto che i due volumi che oggi raccolgono gli atti del convegno internazionale di studi su *L'Ermetismo e Firenze*, tenutosi nel capoluogo toscano tra il 27 e il 31 ottobre del 2014, siano da considerare tra i frutti più significativi tra quelli prodotti nel centenario della nascita dei maggiori protagonisti di quella complessa e intrigante stagione letteraria. Precisando subito che quanto rilevato vale non soltanto in rapporto alla mole davvero ingente della proposta (gli atti, per un totale di oltre mille e duecento pagine, riportano i contributi di quasi cento studiosi provenienti dall'Italia e dall'estero invitati *ad hoc* da Anna Dolfi, responsabile scientifica e organizzativa dell'iniziativa), ma anche, soprattutto, sul piano qualitativo e delle acquisizioni scientifiche. Giacché, se l'"obiettivo" delle cinque densissime giornate di

<sup>1</sup> Per la recensione del primo volume degli Atti si rimanda a Vasarri 2016b.

studio – come esplicitamente segnalato dalla curatrice nella *Premessa* al primo volume – era quello di “discutere il senso di un’etichetta e il suo evolversi nel tempo, soffermandosi sui rapporti con la filosofia [...] e con le arti figurative, provando a delineare le tecniche della visione e dell’invenzione, in definitiva, e in ogni campo, le modalità del pensiero, della dizione, dello sguardo” (Dolfi 2016b, 26), è sufficiente scorrere l’articolato indice posto in apertura dell’opera per renderci conto di come esso sia stato pienamente raggiunto. Proprio dall’indice (in particolare da quello del secondo volume, intitolato a Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni<sup>2</sup>, in questa sede oggetto privilegiato di indagine) pare allora opportuno prendere le mosse, per mettere in luce alcune delle caratteristiche principali del libro. Tra le quali, *in primis*, è da sottolineare la scelta forte della curatrice di alternare le voci di critici affermati con quelle di giovani, talvolta giovanissimi ricercatori, così da favorire “un proficuo dialogo generazionale e intergenerazionale (modellato su quello felice di un tempo)” (Dolfi 2016b, 27). L’indice – si diceva – del secondo volume (dopo che il primo si era interrogato, tramite puntuali sondaggi, sui *Critici*, i *traduttori*, i *maestri* e i *modelli* della terza generazione, non mancando di offrire, di quest’ultima, un inquadramento generale di tipo storico-filosofico), si compone di sei sezioni: le prime due – comprensibilmente le più ampie, data la ricchezza degli spunti offerti dalla figura che ne costituisce l’oggetto – dedicate a Mario Luzi (da una parte il poeta e l’autore di testi per il teatro, dall’altra il *lettore*, il *saggista*, il *traduttore*); la terza sezione a Piero Bigongiari (“Il critico, il poeta, lo storico d’arte”); la quarta ad Alessandro Parronchi (nel tentativo di ricostruirne l’*immagine* di poeta e, a sua volta, di appassionato e intelligente studioso di storia dell’arte); la quinta a Vittorio Bodini (inserito nella trama dei rapporti letterari risalenti agli anni del soggiorno fiorentino, poi indagato nei successivi sviluppi della sua opera); il sesto e ultimo *volet* a Vittorio Sereni (nato nel 1913 come Oreste Macrí e da sempre *amico di generazione*, per quanto lontano – non sempre e non solo geograficamente – dalla Firenze dei sodali). Sempre presenti, sullo sfondo o in primo piano, la città di Firenze, “dimora vitale” del gruppo per eccellenza (sul rapporto tra la città del Giglio, Luzi e Parronchi sono fra le altre cose dedicati due saggi specifici, rispettivamente di Alfredo Luzi, 49-59, e Franzisca Marcetti, 547-564), e la categoria di Ermetismo, da intendersi qui specificamente come “problema”, vale a dire indagata nelle sue molteplici implicazioni e ricadute storiche, critiche, poetiche, liberi ormai da “pregiudizi e avversioni” del tutto anacronistici (così, ancora, secondo le intenzioni della Dolfi).

Ciascun “capitolo”, nel ruotare attorno a una singola figura, della quale ogni volta si restituisce un tuttotondo, si presenta fortemente compatto al suo interno; al lettore, dunque, al di là delle proposte dei singoli saggi, è demandato

<sup>2</sup> Con un indice dei nomi curato da Francesco Vasarri (751-773).



il compito di far dialogare tra loro i diversi profili tramite opportuni confronti, accostamenti, parallelismi. In quest'ottica (è quanto consente la ricchezza del volume) il medesimo lettore, pur senza sconfessare la lucida scelta della curatrice, potrebbe immaginare di stravolgere il citato indice per crearne di nuovi, dando vita ad altri e diversi raggruppamenti/percorsi, dedicati magari al rapporto dei cinque autori con la tradizione (all'incrocio di poesia, filosofia, critica, militanza); al confronto costante e duraturo con le letterature straniere (in particolare con i protagonisti della grande tradizione romantico-simbolista europea, per mezzo di studi e traduzioni); alle riflessioni sulle arti figurative; alla *vita della parola* (per riprendere una felice formula di Oreste Macrí, che consente di porre l'accento su un elemento centrale – la *parola*, appunto – della poetica dell'ermetismo fiorentino); alle feconde e complesse meditazioni sulla contemporaneità, sulla nozione di progresso e sulle sue problematiche (specie a partire dal secondo dopoguerra). Si potrebbero segnalare in tal modo l'emergenza e il persistente ritorno di alcuni temi-chiave, il riproporsi di alcune piste di lettura privilegiate, di particolare interesse e funzionalità.

Ma conviene non allontanarci troppo dal tracciato di quanto già figura sulla carta e ripercorrere sommariamente i vari contributi per metterne in luce i tratti essenziali. Quanto alla prima sezione, essa vede allineati dieci saggi dedicati – già si accennava – a Mario Luzi, tre dei quali incentrati sul rapporto tra la parola poetica luziana e il suo fondamento, sul *verbum* come “sottile voce del silenzio”: Musarra (21-48), il quale affianca all'analisi di alcune costanti dell'intera produzione poetica di Luzi quella di una serie di appunti ricavati dalla viva voce dell'autore, invitato a più riprese a tenere lezioni nei suoi corsi di Nimega e Lovanio; Baudino (77-82); Ferri (119-126), che si impegna a definire “mistagogica” la poesia luziana, in quanto capace di condurre nel “mistero” di “ciò che tace”, col supporto di un'intervista televisiva al poeta risalente al 1990, trascritta in appendice. Seguono poi, dopo il citato saggio di Alfredo Luzi, gli interventi di Silvio Ramat (61-69, il quale si sofferma sull'interpretazione di due “mottetti” composti negli anni Cinquanta, “notevoli per la loro strategia costruttiva” e densi di richiami interni), di Anna Dolfi (71-76, che analizza gli elementi del “tempo” e del “paesaggio” nella raccolta *Dal fondo delle campagne*, con riferimenti alla produzione poetica precedente ma anche all'immaginario dei compagni di generazione), di Giuseppe Nava (105-108, ancora sul “tempo” e le sue declinazioni nel “magma” della poesia luziana). Al centro della sezione un saggio di Margherita Pieracci Harwell (83-103, che presenta “il Luzi di Cristina Campo”, 87) e un puntuale, densissimo scavo di Romano Luperini sulla “crisi del genere lirico” che si consuma tra le raccolte *Onore del vero* e *Nel Magma* (109-118); in coda il contributo di Giulia Tellini dedicato al teatro luziano degli anni Novanta, a cui si accompagna un'intervista al regista Federico Tiezzi, collaboratore del Luzi drammaturgo (127-140).

Di seguito, ad aprire la seconda sezione (ancora centrata su Luzi), un saggio di Giuseppe Langella (143-150) teso a illuminare, a partire da un articolo

inedito e anepigrafo, i punti di contatto tra la riflessione del poeta e il pensiero di Teilhard de Chardin (“La visione, nonostante tutto, positiva della storia, ricuperata nella prospettiva di una parabola ascetica di graduale approssimazione al traguardo escatologico”, 150), e un contributo di Antonio Saccone, che si sofferma, con particolare attenzione alla prosa saggistica, sulla costante meditazione di Luzi sulla modernità (151-165). Dopo Marcello Ciccuto (167-174), che presenta due scritti (un inedito e un raro) su/per l’artista Vittorio Grotti, in cui si discorre di “assoluto e relativo, di vita perfetta delle sostanze e mutazione sempre imperfetta del vivere” (171), Michela Landi (175-193) e Laura Toppan (195-204) sondano i rapporti tra Luzi e la letteratura francese, la prima dalla specola delle traduzioni, la seconda tramite lo “sguardo incrociato” e convergente di Yves Bonnefoy. Al saggio di Marco Menicacci (205-217), il quale rilegge l’esperienza poetica e critico-speculativa di Luzi con le categorie, declinate in senso cristiano, del “pensiero tragico” – che invita a tener ferma la contraddizione entro il perimetro dell’esistenza umana, senza mediazioni o sintesi pacificanti, e che si interroga incessantemente sull’*unde malum* –, si accompagnano in serie due interventi sul fecondo “colloquio” luziano con la poesia tedesca, in particolare con Hölderlin (Di Taranto, 219-223; Ricci, 225-242). In conclusione di sezione, Stefano Verdino (243-252) richiama l’attenzione sulla collaborazione di Luzi alla “Fiera Letteraria” (tra il 1946 e il 1968) riportando alla luce una porzione fino ad oggi sommersa della bibliografia dell’autore, Martha Canfield – muovendo dalla poesia “Aprile-amore” (in *Primizie del deserto*) – ricorda con affetto l’amico poeta (253-255), e Alessandro Gentili (257-273) offre i risultati di “una tavola rotonda” svoltasi nel corso del convegno e dedicata alla presentazione di un volume che raccoglie poesie di Luzi tradotte da tredici poeti irlandesi (Luzi 2014).

Aprè la terza parte del libro, che ruota attorno a Piero Bigongiari, una “nota” inedita di Adelia Noferi (277-292) – opportunamente “evocata” all’interno di questi atti e in particolare di questa sezione –, a cui seguono nove interventi a loro volta raggruppabili in due sottoinsiemi. Nel primo di questi è possibile ripercorrere il pensiero del Bigongiari critico e teorico: si va dall’analisi del saggio su Leopardi, oggetto specifico del contributo di Leoncini (293-313), al recupero assai denso di spunti del primo corso di Bigongiari al Magistero di Firenze (Orvieto, 315-333), dalla messa a fuoco delle acquisizioni del saggio *La poesia come funzione simbolica del linguaggio* (che delinea una concezione della poesia come “continua contingenza”, tutt’altro che avulsa da una dimensione pienamente storica: “Il testo [...] trova potenzialità semantiche solo in rapporto a essa, palesandosi eterno nella misura in cui la storia è, direbbe Bigongiari, ‘in-esauribile’”, Fastelli, 338), alla considerazione delle interferenze tra *poesis* e *pictura*, parola e immagine, centrali (nelle riflessioni del critico) per la definizione delle poetiche del Barocco, del Rinascimento, infine novecentesche (Spignoli, 365-382). Gilberto Isella (393-409), Martina Romanelli (347-363), Theodore Ell (411-430) e Diego Salvadori (431-439)

si misurano invece più direttamente con la scrittura poetica di Bigongiari: il primo segnalando in essa la pregnanza di temi quali l'erranza e il desiderio (con particolare riferimento alle ultime raccolte); la seconda – nel confronto serrato con la dottrina di Schopenhauer, suscitato dall'analisi di uno specifico luogo testuale – verificando i presupposti ontologici (l'“Uno/Caos” [Romanelli, 359] come “potenzialità pura” [ivi, 364]) secondo cui il processo poetico-epistemologico bigongiariano viene a configurarsi come dinamica “di appropriazione spossessante (‘il significato, mentre conclude l'operazione poetica, apre una serie infinita di interpretazioni’)” (ivi, 353); il terzo impegnandosi a considerare le ricadute dirette e indirette dei numerosi viaggi del poeta sulla sua produzione di versi; il quarto, infine, prendendo in esame l'erbario e il bestiario di una specifica raccolta (*Antimateria*). Non manca poi, a far da cerniera tra le due sottosezioni, un affondo di Elena Guerrieri (383-392) nelle prose militanti apparse sulle riviste generazionali di *Corrente* e *Campo di Marte*, veri e propri laboratori di una “parola” nata “in opposizione all'eloquio codificato imposto dal fascismo” (383). Infine Martha Canfield offre ai lettori il *repêchage* di un testo poetico di Bigongiari (con commento) composto per la morte di Montale (441-447).

Di Alessandro Parronchi, al centro della quarta parte del volume, è soprattutto la figura di poeta a essere privilegiata negli otto interventi che la compongono. Se Marco Marchi, tracciando l'intera vicenda umana e intellettuale dell'autore per sommi capi, ne offre “quasi un ritratto” (451-459), sono poi Leonardo Manigrasso (che indaga i prestiti crepuscolari nell'opera di Parronchi reputandoli “funzionali”, “in seguito alla dissoluzione dell'estetica ermetica”, “a esprimere la crisi della parola ‘piena’ [...] della tradizione simbolista attraverso il loro rovesciamento in ‘parola [...] vuota’”, 462), Francesco Vasarri (477-490) e Simona Mariucci (491-501) a soffermarsi analiticamente su alcune delle raccolte dell'autore (rispettivamente *Un'attesa*, *Pietà dell'atmosfera* e *Replay*) afferenti a stagioni poetiche diverse. Seguono poi un saggio della germanista Barbara di Noi (503-515), che prende in esame la possibile convergenza di Rilke e Parronchi su una “poetica dell'immagine” come “trasposizione di ogni altro tipo di esperienza in termini di [...] visione”, come “trasmutazione dell'invisibile in visibile tramite l'apporto irrinunciabile della memoria” (504), e un ampio affresco, tra storia e memoria personale, di Marzio Pieri (517-545). Chiude la sezione, dopo il citato saggio di Marcetti, una “nota di lettura” di Attilio Mauro Caproni (565-567) sulla *Bibliografia delle opere e della critica (1937-2014)* di Parronchi.

Assai denso il *volet* riservato a Vittorio Bodini, per il quale è davvero il caso di sottolineare l'eccezionalità dell'insieme: non soltanto perché si tratta di “una delle rare volte in cui si parla” di questo autore “fuori dalla sua regione” – per riprendere le parole di Lucio Giannone (572), autore del primo degli otto saggi che si succedono nella sezione – ma anche perché i contributi qui raccolti sono consacrati all'esplorazione tanto della produzione poetica di Bodini (normal-

mente, storicamente privilegiata) – si vedano i contributi, a coprire un’ampia diacronia, di Riccardo Donati (592-601), Oleksandra Rekut-Liberatore (603-609), Andrea Gialloredo (611-626), e Francesca Bartolini (639-654) – quanto all’indagine della sua attività di traduttore (il bel saggio di Laura Dolfi, 627-638, in gran parte basato sulle testimonianze raccolte nell’imponente carteggio Bodini-Macri, e quello di Sechi, 583-590), di critico (ancora Mario Sechi e Giannone, 571-582), di prosatore (trasversalmente alla quasi totalità degli interventi). Ad Antonio Prete il ruolo di *explicit*, con un “dialogo fuori tempo con Vittorio Bodini (alla presenza di Oreste Macri)” (655-659) in cui vengono rievocati, sullo sfondo della dimora vitale salentina, figure e visioni poetiche care al poeta della *Luna*.

L’ultima sezione del libro, incentrata sulla figura del lombardo Sereni, si presenta come uno strumento davvero utile per fare il punto sul suo “primo tempo”, consentendo, in particolare, di indagare il posizionamento dell’autore rispetto all’Ermetismo. Ben cinque interventi (più uno introduttivo di Clelia Martignoni (663-670), che avvia una “riflessione genetico-filologica” sui “tormentati e quasi ossessivi autografi” di Sereni poeta, e una conclusione di Matteo M. Vecchio sul carteggio Sereni-Vigorelli) marciano infatti affinità e divergenze tra il poeta di *Frontiera* e i compagni di generazione. A fronte di un legame umano e intellettuale che non sarebbe mai venuto meno (come non mancano di sottolineare tutti gli studiosi, testimonianze epistolari alla mano), l’ermetismo giovanile di Sereni sarà piuttosto da intendersi come “sperimentale” (Tassoni, 671-692), legato soprattutto a soluzioni retorico-linguistiche (scrive Peri che “la sua appare piuttosto come una posizione da decentrato dove continua a mantenersi attiva l’aderenza della scrittura a forme, per dirla più in generale, modernistiche, impiegate come dispositivo nobilitante”, 695-696). Ancora, un ermetismo – il suo – che rifiutato in quanto “orizzonte preconstituito”, “da esperienza personale di attraversamento creativo” diviene presto, *sub specie* critica, “un paradigma rispetto a cui giudicare e collocare gli altri poeti” (Scaffai, 708). Interessanti, da ultimo, gli studi di Francesca D’Alessandro, che si occupa di stabilire “non tanto la posizione di Sereni rispetto alla poesia ermetica”, quanto “quello che rappresenta lo stile sereniano agli occhi degli amici fiorentini” (717) – in definitiva “un modello” per il parziale “superamento dell’eredità simbolista” negli anni del secondo dopoguerra (720) –, e di Marina Paino, che si interroga sull’occorrenza, e dunque il peso e la funzione, del lemma “parola” nelle tre edizioni di *Frontiera* (1941, 1942 con titolo variato in *Poesie*, e 1966), lasciando così emergere – anche tramite lo studio dell’interrelazione di campi semantici affini – una “poetica fatta di silenzi, assenze e sottrazioni, in cui la parola della poesia rinuncia ad ogni forma di autoreferenzialità e autocelebrazione per porsi discretamente al servizio dell’espressione lirica” (736).

*Che cosa è stato l’ermetismo?* In tale forma si presentava l’interrogativo al quale i protagonisti di quell’“avanguardia non codificata” avevano tentato di rispondere riunendosi il 21 febbraio 1968 al Gabinetto Vieusseux. Trascorsi

quarantotto anni da quella data (e poco più di un secolo dal 1914, che per molti di loro fu l'anno di nascita), nuove risposte – capaci di suscitare ulteriori, appassionanti quesiti – si potranno certo trovare tra le pagine di questi atti.

### *Riferimenti bibliografici*

- Bartolini Francesca (2016), “Da «Vedetta mediterranea» a «Libera Voce». Il problema della forma e il segno incomunicante”, in Anna Dolfi 2016c, 639-654.
- Bigongiari Piero (1972), *Antimateria*, Milano, Mondadori.
- Bodino Mario (2016), “Mario Luzi, la voce e il fondamento”, in Anna Dolfi 2016c, 77-82.
- Bodini Vittorio (1952), *La luna dei Borboni*, Milano, Edizioni della Meridiana.
- Canfield Martha (2016), “Un ricordo di Mario Luzi”, in Anna Dolfi 2016c, 253-255.
- (2016b), “Un «ermetico» addio: Bigongiari saluta Montale”, in Anna Dolfi 2016c, 441-447.
- Caproni A.M. (2016), “Nota di lettura su una bibliografia”, in Anna Dolfi 2016c, 565-567.
- Ciccuto Marcello (2016), “Gli scritti per gli artisti (e una lettera sull'umiltà del vivere)”, in Anna Dolfi 2016c, 167-174.
- D'Alessandro Francesca (2016), “Sereni e gli amici ermetici”, in Anna Dolfi 2016c, 717-726.
- Di Noi Barbara (2016), “Rilke, Parronchi e la poetica dell'immagine”, in Anna Dolfi 2016c, 503-515.
- Di Taranto Mattia (2016), “L'incontro con la poesia tedesca. Un colloquio”, in Anna Dolfi 2016c, 219-223.
- Dolfi Anna, a cura di (2016a), *L'Ermetismo e Firenze, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 27-31 ottobre 2014, Critici, traduttori, maestri, modelli*, vol. I, Firenze, Firenze UP.
- (2016b), “Nell'occasione del centenario. Una premessa”, in Ead. 2016a, 19-28.
- , a cura di (2016c), *L'Ermetismo e Firenze, Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 27-31 ottobre 2014*, vol. II, *Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*, Firenze, Firenze UP.
- (2016d), “Tempo e paesaggio dal «Fondo delle campagne»”, in Ead. 2016c, 71-76.
- , a cura di (2016e), *Vittorio Bodini-Oreste Macrí, «In quella turbata trasparenza». Un epistolario 1940-1970*, Roma, Bulzoni.
- Dolfi Laura (2016), “I progetti di un giovane ispanista”, in Anna Dolfi 2016c, 627-638.
- Donati Riccardo (2016), “«Spettri sublimi dell'estate»: l'esperienza dei versi versiliesi”, in Anna Dolfi 2016c, 591-601.
- Ell Theodore (2016), “I viaggi fuori di casa”, in Anna Dolfi 2016c, 411-430.
- Fastelli Federico (2016), “Bigongiari teorico. La poesia come funzione simbolica del linguaggio”, in Anna Dolfi 2016c, 335-345.
- Ferri Luigi (2016), “La parola è epifania del silenzio. La poesia mistagogica”, in Anna Dolfi 2016c, 119-126.
- Gentili Alessandro, a cura di (2014), *Mario Luzi, Il filo della vita / The Thread of Life / Snáithe na Beatha, tredici poesie tradotte da tredici poeti irlandesi / Thirteen Poems Translated by Thirteen Irish Poets*, Roma, Fondazione Mario Luzi.
- a cura di (2016), “Mario Luzi. «Il filo della vita»”, in Anna Dolfi 2016c, 257-273.

- Gialloredo Andrea (2016), «Albe a sonagli scabbie ore malate». Bodini e la civiltà industriale», in Anna Dolfi 2016c, 611-626.
- Giannone L.A. (2016), «La «terza via» di Vittorio Bodini», in Anna Dolfi 2016c, 571-582.
- Guerrieri Elena (2016), «La «gioventù poetica di opposizione» sulle pagine di «Campo di Marte» e di «Corrente»», in Anna Dolfi 2016c, 383-392.
- Isella Gilberto (2016), ««Quella patria che si confonde all'orizzonte»: erranza, desiderio e scrittura nell'ultimo Bigongiari», in Anna Dolfi 2016c, 393-409.
- Landi Michela (2016), ««Francamente»: Luzi traduttore dal francese», in Anna Dolfi 2016c, 175-193.
- Langella Giuseppe (2016), «Primi appunti di Luzi su Teilhard de Chardin. Note in margine a un articolo ritrovato», in Anna Dolfi 2016c, 143-150.
- Leoncini Paolo (2016), «Il «Leopardi» di Bigongiari tra De Robertis e Contini», in Anna Dolfi 2016c, 293-313.
- Luperini Romano (2016), «Luzi e la crisi del genere lirico da «Onore del vero» a «Nel magma»», in Anna Dolfi 2016c, 109-118.
- Luzi Alfredo (2016), «Luzi e Firenze, «La città dagli ardenti desideri»», in Anna Dolfi 2016c, 49-59.
- Luzi Mario (1952), *Primizie del deserto*, Milano, Schwarz.
- (1957), *Onore del vero*, Venezia, Neri Pozza.
- (1963), *Nel magma*, Milano, All'insegna del pesce d'oro.
- (1965), *Dal fondo delle campagne*, Torino, Einaudi.
- (1966), *Nel magma*, Milano, Garzanti.
- Manigrasso Leonardo (2016), «Un capitolo di transizione. Lasciti crepuscolari in «Un'attesa»», in Anna Dolfi 2016c, 461-476.
- Marcetti Franzisca (2016), ««La città come avrebbe dovuto essere»», in Anna Dolfi 2016c, 547-564.
- Marchi Marco (2016), «Parronchi, quasi un ritratto», in Anna Dolfi 2016c, 451-459.
- Mariucci Simona (2016), «Influenze michelangiolesche in *Replay*», in Anna Dolfi 2016c, 491-501.
- Martignoni Clelia (2016), «Vittorio Sereni. Ermetismo, dintorni, processi genetici, processi inventivi», in Anna Dolfi 2016c, 663-670.
- Menicacci Marco (2016), «Un tragico cristiano», in Anna Dolfi 2016c, 205-217.
- Musarra Franco (2016), «Mario Luzi e la parola», in Anna Dolfi 2016c, 21-48.
- Nava Giuseppe (2016), «Il tempo nella poesia di Luzi», in Anna Dolfi 2016c, 105-108.
- Noferi Adelia (2016), «Qualche nota per capitoli», in Anna Dolfi 2016c, 277-292.
- Orvieto Paolo (2016), «Sul simbolismo. Il primo corso di Bigongiari al Magistero di Firenze», in Anna Dolfi 2016c, 315-333.
- Paino Marina (2016), «Parole di Sereni», in Anna Dolfi 2016c, 727-737.
- Parronchi Alessandro (1949), *Un'attesa*, Parma, Guanda.
- (1970), *Pietà dell'atmosfera*, Milano, Garzanti.
- (1980), *Replay*, Milano, Garzanti.
- Peri Lorenzo (2016), ««Siamo tutti sospesi a un tacito evento». Il primo Sereni», in Anna Dolfi 2016c, 693-705.
- Pieracci Harwell Margerita (2016), «Senza fine divengo ciò che sono», in Anna Dolfi 2016c, 83-103.
- Pieri Marzio (2016), «Di Parronchi le orse le muse», in Anna Dolfi 2016c, 517-545.

- Prete Antonio (2016), “Dialogo fuoritempo con Vittorio Bodini (alla presenza di Oreste Macrí)”, in Anna Dolfi 2016c, 655-659.
- Ramat Silvio (2016), “Due «mottetti» di Luzi”, in Anna Dolfi 2016c, 61-69.
- Rekut-Liberatore Oleksandra (2016), “Frammenti e lacerti di un «a(em)plazado»”, in Anna Dolfi 2016c, 603-609.
- Ricci Alberto (2016), “Il frutto nato da amore. Un confronto con Hölderlin”, in Anna Dolfi 2016c, 225-242.
- Romanelli Martina (2016), “Bigongiari e l’ambiguità del segno linguistico”, in Anna Dolfi 2016c, 347-363.
- Saccone Antonio (2016), “«Conquiste altissime» ed «abissi spaventosi». La modernità secondo Luzi”, in Anna Dolfi 2016c, 151-165.
- Salvadori Diego (2016), “Erbario e bestiario in «Antimateria»”, in Anna Dolfi 2016c, 431-439.
- Scaffai Niccolò (2016), “«L’orizzonte preconstituito». Sereni di fronte all’ermetismo”, in Anna Dolfi 2016c, 707-716.
- Sechi Mario (2016), “Dal seme della poesia. Critica e poesia tra barocco e Novecento”, in Anna Dolfi 2016c, 583-590.
- Sereni Vittorio (1941), *Frontiera*, Milano, Corrente.
- (1942), *Poesie*, Firenze, Vallecchi.
- (1966), *Frontiera*, Milano, All’insegna del pesce d’oro.
- Spignoli Teresa (2016), “«Ut poesis pictura»: la parola e l’immagine”, in Anna Dolfi 2016c, 365-382.
- Tassoni Luigi (2016), “L’ermetismo sperimentale di «Frontiera»”, in Anna Dolfi 2016c, 671-692.
- Tellini Giulia (2016), “Il teatro di Mario Luzi. Gli anni Novanta (dal «Purgatorio» alla «Passione»)”, in Anna Dolfi 2016c, 127-140.
- Toppan Laura (2016), “Sguardi incrociati: Mario Luzi e Yves Bonnefoy”, in Anna Dolfi 2016c, 195-204.
- Vasari Francesco (2016a), “Temi e metri in *Pietà dell’atmosfera*”, in Anna Dolfi 2016c, 477-490.
- (2016b), “*L’Ermetismo e Firenze. Atti del convegno internazionale di studi, Firenze, 27-31 ottobre 2014. Critici, traduttori, maestri, modelli*, vol. I, a cura di Anna Dolfi (2016)”, *LEA – Lingue e Letterature d’Oriente e d’Occidente* 5, 701-712, doi:10.13128/LEA-1824-484x-20061.
- Vecchio M.M. (2016), “Sulle «Furie» del carteggio tra Vittorio Sereni e Giancarlo Vigorelli”, in Anna Dolfi 2016c, 739-749.
- Verdino Stefano (2016), “Luzi. Questioni bibliografiche: la collaborazione a «La Fiera Letteraria»”, in Anna Dolfi 2016c, 243-252.





# Il romanzo postcoloniale tra realismo, corpo e tragedia A proposito del volume di Ato Quayson (ed.), *The Cambridge Companion to the Postcolonial Novel*, Cambridge, Cambridge UP, 2016, pp. 273

Carolina Iacucci

Università degli Studi di Firenze (<[carolina.iacucci@unifi.it](mailto:carolina.iacucci@unifi.it)>)

## *Abstract*

*The Cambridge Companion to the Postcolonial Novel* is a useful collection of essays by the leading scholars in the field. It provides an essential compendium of the different perspectives and achievements in the domain of postcolonial studies focusing primarily on the novel as an aesthetic form tied up with social and political issues. The main aim of this article is not to summarize each essay, but to foreground the conceptual density of the volume and highlight the most fertile ideas and approaches proposed in the text. These include the complexity of the definition of “postcolonialism”; the realistic devices used by postcolonial authors against the imperialist mystification of reality; the importance of including “spatiality” in postcolonial discourse; the reuse and manipulation of tragedy in plays or novels in the postcolonial context.

Keywords: *literary criticism, literary theory, postcolonial novel, postcolonialism, world novel*

## 1. Romanzo “postcoloniale” e world novel: etichetta ed ermeneutica

Quando Edward Saïd, nell'introduzione a *Culture and Imperialism*, spiegava al lettore che cosa intendesse per *culture* (“those practices [...] that have relative autonomy from the economic, social, and political realms and often exist in aesthetic form”, 1994 [1993], 9), prontamente aggiungeva che, tra tutte le forme culturali suscettibili del suo interesse, l'oggetto privilegiato della sua indagine finiva per coincidere con il romanzo perché “immensely important in the formation of imperial attitudes, references, and experiences” (ivi, 10). Il romanzo era, dunque, per il grande studioso palestinese-americano, l'entità

estetica più significativa e utile a rintracciare quelle connessioni tra la cultura e l'imperialismo di cui lamentava la mancata integrazione nella comprensione del fenomeno colonialista e che ora s'accingeva a illustrare nel modo più nitido possibile. È da questa consapevolezza – la responsabilità della *fiction* narrativa nell'esercizio di un controllo sociale, nella costruzione dell'ideologia imperialista e, di conseguenza, della contro-lettura postcoloniale – che parte Tim Watson, l'autore del primo contributo del *Cambridge Companion to the Postcolonial Novel*, per imbastire una meditazione acuminata sui limiti e la friabilità dell'etichetta di romanzo coloniale. Se è vero, infatti, che le condizioni storiche che permisero al romanzo di crescere e raggiungere un numero sempre maggiore di lettori furono le medesime che favorirono lo sviluppo dell'impero britannico, è estremamente difficile non considerare in un rapporto di perfetta equivalenza il romanzo coloniale e il romanzo *tout court*. Aderiscono a una definizione a maglie più strette e divengono, allora, “coloniali” solo quei romanzi che instaurano una dialettica *a posteriori* con le loro riscritture, con quelle opere – appunto postcoloniali – che ne correggono la prospettiva, ne ribaltano il punto di vista, ne sconfessano la mistica suprematista: *Foe* (1986), di Coetzee, rende il *Robinson Crusoe* con cui si misura un romanzo “coloniale”; *Wide Sargasso Sea* (1966), di Jean Rhys, coinvolge *Jane Eyre* nella controversia imperialista; *Things Fall Apart* (1958), di Achebe, iscrive *Heart of Darkness* nella lista dei testi responsabili di una rappresentazione svuotata e fallace del continente africano. È, così, la contro-scrittura a collocare la scrittura “originale” nell'ampio spettro della letteratura coloniale ed è quella di romanzo coloniale un'etichetta che può essere, di conseguenza, per natura solo prolettica. Eppure ammettere che “the term ‘colonial novel’ could be limiting rather than an illuminating one to apply to a writer” (Watson 2016, 32) implica osservare, come fa l'editore Ato Quayson nell'introduzione al volume, quanto anche il termine “postcoloniale” sia un'etichetta problematica, da intendersi non in senso monolitico o angusto e non “as limited to the implicit temporal marking of the ‘post-’, but as the sign of a critical orientation” (Quayson 2016a, 3): non è “postcoloniale” quella letteratura che si occupa di riflettere sulle dinamiche prodotte dal programma imperialistico o dal processo di decolonizzazione, ma è “postcoloniale” la letteratura che integra l'analisi delle implicazioni politiche e sociali di un fenomeno storico con l'esplorazione della dimensione estetica della lingua e l'uso di dispositivi retorici e stilistici affinati. “Postcoloniale” è, in sintesi, un termine in cui è insita una connotazione “ontologica” che oblitera il valore temporale del “post-” e lo converte in una vocazione incessante a “decolonizzare”, perché, se la decolonizzazione politica è un processo concluso, la decolonizzazione culturale è un processo interminabile, una postura dello spirito e una predisposizione cognitiva che non conoscono fine e si situano al di fuori di ogni possibile cronologia: “what comes after the colonial novel, with its unfinished process of creolization, is not the postcolonial novel, with its implication of a break with the past, but rather the novel of the unfinished process of decolonization” (Watson 2016, 32).

Debjani Ganguly, nel secondo contributo, prosegue idealmente la riflessione, ripristinando la prospettiva diacronica e, dunque, un punto di vista tradizionalmente storico-letterario: attraverso due romanzi di Salman Rushdie, identifica, insieme alle due diverse fasi dell'evoluzione letteraria dello scrittore, anche il trapasso da una letteratura postcoloniale a una letteratura globale. Il Rushdie di *Midnight's Children* (1981) è, infatti, un autore ancora postcoloniale, mentre quello di *Shalimar the Clown* (2005) è già interprete della *global literature*<sup>1</sup>. Secondo la studiosa, se lo spazio temporale cui inerisce il romanzo postcoloniale è quello compreso tra 1945 e 1989, è proprio quest'ultimo anno – il 1989 – a configurarsi come cerniera, come *turning point* per la transizione verso una letteratura “mondializzata”, verso il romanzo globale, i cui fattori socio-politici determinanti sono la frammentazione degli scenari di crisi e delle geografie di violenza all'indomani della fine della Guerra Fredda, l'iperconnessione e l'eccesso di disponibilità informativa, l'esubero finanziario e l'affiorare di una sensibilità neo-umanitaria. Se il romanzo postcoloniale rispondeva, dunque, all'imperativo di centralizzare le periferie e ri-bilanciare l'assetto mondiale dopo quattro secoli di dominio eurocentrico, il romanzo globale persegue l'obiettivo di annullare l'idea stessa di centro, di “de-postcolonializzare” le periferie del mondo in nome di una globalizzazione che non è – e non diviene mai – omologazione, ma piuttosto affrancamento dal concetto di appartenenza. Seguendo le speculazioni di Jean-Luc Nancy<sup>2</sup>, Ganguly riflette sugli scarti semantici tra la parola “mondo” e la parola “globo”, secondo i quali la prima assimila l'idea di una dimensione immanente e affettiva, caratterizzata dalla relazionalità, mentre la seconda quella di una dimensione materializzata, una sfera chiusa e indifferenziata. La nuova letteratura post 1989 (la *world literature*, che non è *Weltliteratur*, ma letteratura “mondializzata”, letteratura globale) si concentra, dunque, sul mondo inteso – in linea con lo spettro semantico individuato da Nancy – come un insieme di uomini non più solo connessi, ma iperconnessi, sensibilizzati a testimoniare e denunciare i costi umani della violenza globale e del capitalismo liquido. Ganguly indugia, tra gli altri, su due romanzi che esemplificano l'avvio di questa nuova stagione epigona della letteratura postcoloniale: *Absurdistan* (2006), di Gary Shteyngart, “the first global Anglophone novel to capture the vicissitudes of the post-Cold War era from both sides of the

<sup>1</sup> “It is significant that while Rushdie's *Midnight's Children* – a novel completed in 1980 and published in 1981 – featured Kashmir as only a small part of the narrative of the coming into being of an amorphous postcolonial India, in *Shalimar the Crown*, Kashmir is a whole world. Every other recognizably world historical event in the novel features in relation to it: the build up to the Second World War, the Cold War antipathy between India and America, Vietnam, the fall of the Berlin Wall, the radicalization of Islam, and the rise of diasporic networks of terrorists” (Ganguly 2016, 38).

<sup>2</sup> L'autrice si rifà, in modo particolare, allo studio *La Création du monde ou la mondialisation* del 2002.

divide” (Ganguly 2016, 44), satira “swiftiana” sul collasso dell’universo sovietico e sulla schiavitù globale nei confronti del modello capitalistico americano<sup>3</sup>, e *Falling Man* (2007) di DeLillo che adotta, come cronotopo, l’iconografia dell’uomo che cade dopo il crollo delle due torri gemelle, e così trasforma una strada nel mondo intero, inaugurando una nuova scrittura del “terrore”, in cui il concetto di paura – così presente nelle nostre società segnate dall’inquietudine per la minaccia terroristica – viene ricodificato sino ad assumere il significato rinnovato e profondamente attuale di un sentimento dilatato, uno stato di tensione permanente che annulla le differenze tra agente e patente, una comune vulnerabilità corporea che segnala una propensione all’anticipazione, una percezione istintiva di un pericolo eternamente imminente.

## 2. *Sensualismo e realismo magico: dispositivi narrativi per la contro-lettura postcoloniale*

In quasi tutti i contributi – tredici, a cui si aggiunge l’introduzione dell’editore – del *Cambridge Companion to the Postcolonial Novel*, si insiste sull’interesse che il romanzo postcoloniale tributa alla realtà – le società reali, la politica, la Storia – e sull’impegno, più sostenuto rispetto, ad esempio, al romanzo modernista, riservato alla demistificazione delle rappresentazioni stereotipe, edulcorate, adulterate di un fenomeno culturale o sociale. Per demistificare, il romanzo postcoloniale adotta delle strategie realistiche, delle modalità di scrittura proprie del realismo improntate alla mimesi e alla verosimiglianza. Il termine realismo suggerisce, infatti, sulla scorta dello studio imprescindibile di Ian Watt (*The Rise of the Novel*, 1957), non tanto una dipendenza di un romanzo dal mondo reale, ma la riproduzione, all’interno del romanzo, di uno spazio in cui i personaggi interagiscono secondo delle linee di condotta plausibili e il rapporto tra gli eventi è regolato da un principio “logico” di corrispondenza tra le cause e gli effetti. Zoe Norridge, nel suo contributo dedicato ai dispositivi narrativi realistici impiegati dagli autori postcoloniali nella loro ricerca letteraria, opera una distinzione tra tre diverse forme di realismo particolarmente significative: un realismo che recepisce le influenze del realismo tradizionale – quello di marca ottocentesca – con inserti di letteratura orale propri della cultura tribale; un realismo che accentua le componenti sensuali e approda a una vera e propria poetica della corporeità volta a disinnescare una certa indulgenza nei confronti di quello che, talvolta, retoricamente, si converte in “dolorismo” grafico o stilizzato; un realismo che stipula un accordo di equivalenza tra naturale e soprannaturale e coincide con quello comunemente conosciuto come

<sup>3</sup> Secondo l’autrice dell’articolo, Shteyngart, in quanto russo trasferitosi coi genitori negli Stati Uniti quando aveva appena sette anni e spesso di ritorno nella madrepatria, è “superbly placed to give us firsthand accounts of the humiliation of the Soviet Empire and the subsequent thrall of American capitalism in the collapsed Second World” (Ganguly 2016, 45).

“realismo magico”<sup>4</sup>. Nella prima macro-categoria rientrano quei testi che adattano i dispositivi narrativi di impianto realista alla contro-ideologia anticoloniale. Per esemplificare, potremmo attuare un parallelo con l’arte della pittrice anglo-ghanese Lynette Yiadom-Boakye, che applica uno stile tradizionalmente figurativo ai soggetti negletti della tradizione per sottolineare e implicitamente protestare contro il *whitewashing* perpetrato dall’arte moderna “istituzionale”: allo stesso modo, gli autori postcoloniali “riscrivono” la storia – e la Storia – per rischiarare un punto di vista insabbiato dal processo di naturalizzazione/normativizzazione dell’ideologia imperialista. A questa categoria appartengono, tra le altre, opere come il già citato *Things Fall Apart* di Chinua Achebe o *The Crocodile* (1970) di Vincent Eri in cui l’impianto realista è, però, riletto attraverso una prospettiva inclusiva che si serve di elementi derivanti dalla cultura orale e di inserti soprannaturali. Un’altra espressione di questo genere di realismo è il *Bildungsroman* postcoloniale, che, però, più che seguire un processo di costruzione di una personalità, ne segue la de-costruzione, il progressivo interiorizzare l’illusorietà delle promesse di cambiamento (come in *Lucy* [1990], di Jamaica Kincaid).

La seconda interpretazione postcoloniale del realismo letterario individuata dalla Norridge sembra, invece, dipartire dal modello per privilegiare ed esaltare le componenti sensuali, esaltandone la fisicità in contrapposizione allo spettro della virtualità, dell’appiattimento della sofferenza a mera icona priva di carne: le opere di Chimamanda Ngozi Adichie (*Half of a Yellow Sun*, 2006), Aminatta Forna (*The Memory of Love*, 2010), Kamila Shamsie (*Burnt Shadows*, 2009), Yvonne Vera (*The Stone Virgins*, 2002), Regis Stella (*Gutsini Posa (Rough Seas)*, 1999) sembrano scaturire dalla volontà di reagire a un trauma di sopraffazione e depredazione, da una parte erotizzando la perdita, dall’altra comprimendo il tempo attraverso la distorsione della linearità cronologica perché “distorta”, ellittica e frammentaria è la memoria, la corresponsione intima ed emotiva allo strappo subìto.

Il corpo, sia nel senso di “corporeizzazione” della scrittura – come nei casi appena citati – sia nel senso di immagine spesso metaforica, è, del resto, una presenza voluminosa del romanzo postcoloniale: Clare Barker, nel suo intervento all’interno del manuale, osserva come spesso il corpo in un testo postcoloniale appaia malato, mutilato, ferito e come ciò dipenda tanto dalla spendibilità metaforica della disabilità fisica – il disagio fisico si fa tropo in

<sup>4</sup> Nel contributo di Debjani Ganguly, per illustrare il passaggio da una letteratura postcoloniale a una letteratura globale, la studiosa riflette sul processo di evoluzione interno alla civiltà letteraria latinoamericana che, dopo essere stata fucina, nel Novecento, di notevoli esponenti del realismo magico, conta, tra le voci più interessanti della sua contemporaneità, autori come Alan Pauls, Santiago Gamboa, Ignacio Padilla e Jorge Volpi che sembrano interpretare la nuova onda “globalistica” e recepiscono paradigmi, categorie e trame dal mondo dei *mass media* (cfr. Ganguly 2016, 39). Il realismo magico rappresenta, dunque, una posizione ideologica e una flessione estetica che identificano l’istanza postcoloniale.

grado di traslare in modo efficace una “disfunzione” esterna al corpo, presente nella famiglia, nella società, nella nazione – quanto dalla sua ricorrenza effettiva negli scenari di crisi postcoloniale perché il faticoso processo di decolonizzazione ha prodotto senza dubbio anche malattia, mutilazione, vulnerabilità fisica al dolore. E se il romanzo postcoloniale “do not tend to ‘cure’ wounds or resolve the social and cultural ‘deformations’ they represent” è perché “the precarity of existence” è irrelata ai suoi luoghi “where many collective and cultural ‘wounds’ remain unhealed or prove incurable” (Barker 2016, 113)<sup>5</sup>.

Oltre al realismo che applica le stesse strategie narrative della tradizione però in senso anticonvenzionale, invertendo la prospettiva e colmando le lacune della storiografia ufficiale, e a quello che deborda nel modernismo e approda a una poetica della fisicità, un’ulteriore forma che si è piegata ad esprimere le urgenze degli scrittori postcoloniali è quella del realismo magico. Il termine, in apparenza ossimorico, designa una sovrapposizione tra ciò che è terreno e ciò che è aereo, ciò che è empiricamente rilevabile e ciò che è impalpabile. Il realismo magico sia recepisce l’influenza della letteratura orale sia enfatizza l’esperienza sensoriale: gli autori – come il Rushdie di *Midnight’s Children* – che se ne servono lo fanno per stimolare i loro lettori a spingere i propri limiti conoscitivi, a mettere in discussione le proprie certezze gnoseologiche, a dare profondità e qualità alle proprie capacità percettive, a venire a patti, tuttavia, inesorabilmente, con l’ineluttabilità della relatività conoscitiva.

### 3. “Spazializzare” la storia e non storicizzare lo spazio: contro la teleologia imperialistica

Tra i contributi più interessanti del *Cambridge Companion to the Postcolonial Novel* vi è senz’altro anche quello di Robert Zacharias, che guida il lettore attraverso un’intelligente speculazione sull’importanza dello spazio – o, meglio, della spazialità – per la comprensione del romanzo postcoloniale. Recuperando la “profezia” di Foucault che, nel 1967, preconizzava che, se il Novecento era ossessionato dalla Storia, il futuro lo sarebbe stato dallo spazio<sup>6</sup>,

<sup>5</sup> A proposito dell’uso del corpo come tropo nel romanzo postcoloniale, è estremamente interessante anche la riflessione che propone Evan Mwangi sulla sessualità e sulla sua capacità semiotica di veicolare rapporti di dominio. È indubbio – e, come sottolinea Mwangi, vi è a proposito una totale concordia critica – che nei romanzi coloniali si assiste a un uso massiccio di tropi riguardanti la sfera della femminilità ed è rintracciabile una retorica ipersessualizzante che associa le colonie a delle terre vergini da conquistare, luoghi in cui gli Europei possono prendersi delle libertà ed esercitare la propria esuberanza predatoria. Per questo, conseguentemente, in romanzi come *A Story of an African Farm* (1883) di Olive Schreiner viene proposta – attraverso il personaggio di Lyndall, paradigma di una nuova femminilità sulla via dell’emancipazione – una sorta di equazione tra la necessità di liberare il corpo femminile dal dominio maschile e patriarcale e quella della liberazione dei popoli dal controllo imperialista (cfr. Mwangi 2016, 118).

<sup>6</sup> Il riferimento è a una conferenza tenuta da Foucault nel 1967 e confluita, solo dopo molti anni, nel volume *Dits et écrits: 1954-1988* (1994) col titolo “Des espaces autres”. Foucault, nel suo

Zacharias sintetizza le visioni di Ricœur, secondo il quale la narrazione è basata sulla temporalità, sulla connessione di eventi attraverso il tempo<sup>7</sup>, e di Saïd, sostenitore della natura “spaziale”, più che temporale, della narrativa<sup>8</sup>, per approdare alla consapevolezza dell’errore di privilegiare il tempo sullo spazio. Affermare che i dispositivi narrativi procedono secondo una logica esclusivamente temporale significa avvalorare implicitamente una visione teleologica e, quindi, conseguentemente anche l’appropriazione colonialista della Storia perché imperniata sulla teleologia fu, in effetti, anche la “mistica” imperialista. *Wide Sargasso Sea*, *Foe*, *Things Fall Apart* – i tre testi insieme pionieristici e fondamentali della letteratura postcoloniale – procedono proprio in questo senso, ossia nello scardinamento dell’autolegittimazione coloniale della propria ingerenza espansionistica attuata in nome di una prospettiva superiore, di una concezione finalistica. Il romanzo postcoloniale persegue, dunque, un processo di spazializzazione della Storia che si sostituisce alla storicizzazione dello spazio perpetrata dall’ideologia coloniale. In *Waiting for the Barbarians* (1980), ad esempio, Coetzee concettualizza lo spazio, lo astrae, lo destoricizza e, così facendo, lasciando il più possibile lo spazio al di fuori del tempo, rivendica per quello la stessa importanza di solito tributata al tempo. Dopo aver dimostrato, dunque, l’importanza dello spazio all’interno dell’ambito degli studi postcoloniali, per Zacharias risulta fondamentale determinare la natura di questo spazio. In linea con l’analisi di Lefebvre, secondo cui lo spazio è un prodotto sociale annebbiato da due illusioni, l’illusione dell’opacità – lo spazio è conoscibile solo attraverso la sua materialità – e l’illusione della trasparenza – lo spazio è un costrutto mentale –, Zacharias sollecita il superamento tanto della prospettiva materiale quanto di quella ideale per raggiungere, infine, una prospettiva terza e sincretica<sup>9</sup>. Solo adottando questa prospettiva, il postcolonialismo può finalmente, occupandosi dell’analisi dei dispositivi e dei metodi narrativi, integrare debitamente lo spazio e la spazialità perché “if it

intervento, sviluppò anche il celebre concetto di “eterotopia”, già introdotto nel 1966 in occasione di una sua partecipazione a un programma radiofonico: l’eterotopia è quello spazio reale e definito che, però, differisce completamente da tutti gli altri spazi sociali in quanto instaura con questi un rapporto di rappresentazione, contestazione, ribaltamento. La colonia è, in sé, una forma estrema di eterotopia.

<sup>7</sup> Lo studioso francese ha notoriamente dedicato grande attenzione al tema dell’articolazione narrativa del tempo e, conseguentemente, della legittimazione del racconto attraverso l’adozione di segmenti temporali nell’opera (poi sviluppata in più volumi) *Temps et récit* (1983).

<sup>8</sup> La riflessione è contenuta all’interno di una conversazione del 1998 con W.J.T. Mitchell (cfr. Mitchell 2000, 31-50).

<sup>9</sup> Il saggio di Lefebvre a cui Zacharias si riferisce è *La production de l’espace* (1974), un’opera che, pur giudicando molto duramente (a p. 214 scrive, in modo senz’altro troppo netto, che la teorizzazione del filosofo, sociologo e urbanista francese “is notoriously inconsistent”), sembra comunque aver interiorizzato. Zacharias riconosce, infatti, a Lefebvre e al suo testo il primato nel guardare allo spazio come a una realtà viva e profondamente complessa, non estranea agli ingranaggi sociali, ma prodotta da quegli stessi.



is true that postcolonialism is a fundamentally spatial field of study, it is also true that it has more often been *of* space than *about*" (Zacharias 2016, 223).

Benché lo anticipi nel volume, lo studio di Rashmi Varma sulle implicazioni semiotiche della città, del contesto urbano o metropolitano, sembra presupporre le considerazioni di Zacharias: secondo la studiosa, infatti, occorre abbandonare definitivamente la prospettiva diacronica in favore di una simultaneità di presente e passato e leggere nella città – come presenza reale e come tropo figurale – tutte le sue stratificazioni, la compresenza di essenze multiple, locali, nazionali, globali. In *Brick Lane* (2003) di Monica Ali, la Londra ipercapitalistica del presente è un doppio inquietante della Londra imperialista e sembra quasi incidere l'impronta tracciata dalle meditazioni di Clarissa Dalloway in un romanzo, quello woolfiano, che tradisce anch'esso una spiccata sensibilità rispetto al problema coloniale e un *focus* "geografico" potente. Capire la città – le dinamiche metropolitane, gli assetti urbanistici, l'identificazione tra i luoghi e le abitudini sociali, le geografie dei nuovi ghetti, dei residui coloniali, delle resistenze ideologiche – diviene, allora, necessario per leggere in profondità il romanzo postcoloniale e decomprimere le sue urgenze.

#### 4. *Antigone sudafricana e nuovo tragico postcoloniale*

L'ultimo contributo del *Cambridge Companion to the Postcolonial Novel*, proposto da Ato Quayson, si concentra sul tema della tragedia e su quali siano il suo senso e le sue forme di sopravvivenza nel romanzo postcoloniale (Quayson 2016b). L'autore sconfessa la visione steineriana della fine della tragedia come conseguenza inevitabile della scomparsa di un orizzonte divino, di un universo epico in cui il conflitto tra uomini e dèi determina una cortocircuito etico. La tragedia, nel senso tecnico di un genere letterario drammatico, nasce nella Grecia classica, è un prodotto di una civiltà letteraria con caratteristiche politiche e antropologiche ben precise, ma, anche quando quella civiltà si evolve e tramonta, la tragedia si ripropone in altri contesti caratterizzati da altre specificità socio-antropologiche, mutando necessariamente modalità formali e implicazioni semantiche, ma non per questo scomparendo. Quayson dunque, certo della resistenza della tragedia, insegue le sue tracce nel mondo postcoloniale e rileva la pregnanza del riuso dell'*Antigone* sofoclea nel contesto sudafricano. Si concentra, in particolare, su *The Island* (1974) di Athol Fugard, John Kani e Winston Ntshona, un'opera drammatica (e meta-drammatica) in cui due compagni di cella – John e Winston – di una prigionia senza nome di Robben Island, al termine di una giornata di lavoro manuale, ogni notte si dedicano a provare e riprovare la loro versione dell'*Antigone* di Sofocle per rappresentarla in occasione di un prossimo spettacolo. La particolarità della loro *Antigone* è quella di essere, per ovvie ragioni, estremamente minimalista e condensata, ridotta al dramma di due sole voci e, dunque, al suo nucleo essenziale di scontro tra due poli opposti, quello incarnato dall'eroina Anti-



gone – la causa della libertà e della dissidenza rispetto a un codice imposto – e quello incarnato dallo zio Creonte – l’allineamento al potere, il lealismo e l’ossessivo legalismo – in una dialettica asciutta e serratissima. Riducendo l’*Antigone* sofoclea alla sua ossatura e svuotandola di ogni episodio accessorio, *The Island* porta in scena uno scheletro ideologico, il modello riproducibile di un’antinomia radicale tra due identità politiche distinte in collisione all’interno del contesto sociale di un regime oppressivo e totalitario. La rilevanza della tragedia classica risiede nella spendibilità e nella funzionalità del suo *pattern*, nella sua natura strumentale e flessibile, adattabile ad una realtà politica totalmente altra come quella dell’*apartheid*.

Eppure, se è chiaro che, all’interno del genere drammatico, la ricezione di un’influenza come quella della tragedia greca classica risulta più lineare, nondimeno il romanzo trova anch’esso lo spazio per elaborare una risemantizzazione del tragico. La presenza, ad esempio, del concetto del *chi* – un doppio spiritale del protagonista Okonkwo, una divinità personale responsabile del suo destino, una sorta di *karma*, di fato – in *Things Fall Apart* di Chinua Achebe e quella del *fukú* – la fortuna intesa come *vox media*, come una sorte volubile che da buona può divenire cattiva in un attimo – in *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao* (2007) di Junot Díaz delincono i contorni di un nuovo “tragico” in cui il segmento più problematico riguarda la posizione dell’uomo di fronte a ciò che è incommensurabile e inconoscibile, di fronte a un destino onnipresente e, ciò nonostante, incomprensibile, un destino che è un intrico di cause oscure che producono effetti ancora più oscuri, talvolta banali e talvolta potenti, ma pur sempre ineffabili e razionalmente inspiegabili. La tragedia dell’umanità “postcoloniale” è, dunque, la tragedia di non poter capire mai del tutto, di essere scivolata dalla condizione di una schiavitù politica ed economica a quella di una schiavitù esistenziale, l’impossibilità di sottrarre la conoscenza delle cause ultime e dei moventi profondi della vita a una certa relatività gnoseologica. Indagare lo spessore e la complessità di questa schiavitù apparentemente indefinibile, ma reale, è oggi compito dello scrittore postcoloniale, a patto che, per “postcoloniale”, noi intendiamo ciò che Tim Watson, nel primo contributo, si era premurato di precisare, ossia che “postcoloniale”, pur nella sua complessità e ambiguità definitorie, senza dubbio indica una propensione alla decolonizzazione culturale, un’attenzione scrupolosa alla decostruzione dei *cliché* e dei detriti ideologici. Il *Cambridge Companion to the Postcolonial Novel* di cui questo breve contributo propone una lettura guidata è, dunque, in accordo con questo principio, una raccolta di saggi dal grande valore non solo divulgativo, ma anche propedeutico all’approfondimento dei nuclei di ricerca individuati, di quegli ambiti di studio estremamente fertili in cui possono e devono ancora prodursi ulteriori interventi accademici: è un testo nel contempo esaustivo e stimolante, insieme compendio dei risultati ottenuti nel campo e pungolo per sollecitare il rinnovamento del processo investigativo.

*Riferimenti bibliografici*

- Achebe Chinua (1958), *Things Fall Apart*, London, William Heinemann Ltd.
- Adichie C.N. (2006), *Half of a Yellow Sun*, London, Fourth Estate Ltd.
- Ali Monica (2003), *Brick Lane*, New York-London-Toronto, Doubleday.
- Barker Clare (2016), "Disability and the Postcolonial Novel", in Ato Quayson (ed.), 99-115.
- Coetzee J.M. (1980), *Waiting for the Barbarians*, London, Secker & Warburg.
- (1986), *Foe*, New York, Martin Secker & Warburg Ltd.
- DeLillo Don (2007), *Falling Man*, New York, Scribner Book Company.
- Díaz Junot (2007), *The Brief Wondrous Life of Oscar Wao*, New York, Riverhead Books.
- Eri Vincent (1970), *The Crocodile*, Brisbane, Jacaranda Press.
- Forna Aminatta (2010), *The Memory of Love*, London, Bloomsbury.
- Foucault Michel (1994), "Des espaces autres", in Michel Foucault, *Dits et écrits: 1954-1988*, Paris, Gallimard.
- Fugard Athol, Kani John, Ntshona Winston (1974), "The Island", in Idd., *Statements. Sizwe Bansi is Dead, The Island, Statements After an Arrest Under the Immorality Act*, London, Oxford UP, 45-77.
- Ganguly Debjani (2016), "The Postcolonial Novel in the Wake of 1989", in Ato Quayson (ed.), 35-59.
- Kincaid Jamaica (1990), *Lucy*, New York, Farrar Straus and Giroux.
- Lefebvre Henri (1974), *La production de l'espace*, Paris, Anthropos.
- Mitchell W.J.T. (2000), "The Panic of the Visual: A Conversation with Edward W. Said", in P.A. Bové (ed.), *Edward Said and the Work of the Critic. Speaking Truth to Power*, Durham-London, Duke UP, 11-33.
- Mwangi Evan (2016), "Gender, Sexuality, and the Postcolonial Novel", in Ato Quayson (ed.), 116-132.
- Nancy J.L. (2002), *La Création du monde ou la mondialisation*, Paris, Galilée.
- Norridge Zoe (2016), "Magical/Realist Novels and 'The Politics of Possible'", in Ato Quayson (ed.), 60-80.
- Quayson Ato (2016a), "Introduction: Changing Contexts of the Postcolonial Novel", in Id. (ed.), *The Cambridge Companion to the Postcolonial Novel*, New York, Cambridge UP, 1-14.
- (2016b), "Tragedy and the Postcolonial Novel", in Id. (ed.), 230-247.
- Rhys Jean (1966), *Wide Sargasso Sea*, Introduction by Francis Wyndham, New York, W.W. Norton & Company.
- Ricœur Paul (1983), *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil.
- Rushdie Salman (1981), *Midnight's Children*, London, Jonathan Cape.
- (2005), *Shalimar the Clown. A novel*, London, Jonathan Cape.
- Saïd E. W. (1994 [1993]), *Culture and Imperialism*, New York, Vintage Books.
- Schreiner Olive (1883), *The Story of an African Farm*, London, Chapman and Hall.
- Shamsie Kamila (2009), *Burnt Shadows*, London, Bloomsbury.
- Shteyngart Gary (2006), *Absurdistan*, New York, Random House.
- Stella Regis (1999), *Guisini Posa (Rough Seas)*, Suva, Institute of Pacific Studies.
- Varma Rashmi (2016), "The Gleam and the Darkness: Representations of the City in the Postcolonial Novel", in Ato Quayson (ed.), 188-207.
- Vera Yvonne (2002), *The Stone Virgins*, Harare, Weaver Press.
- Watson Tim (2016), "The Colonial Novel", in Ato Quayson (ed.), 15-34.
- Watt Ian (1957), *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, London, Chatto & Windus.
- Zacharias Robert (2016), "Space and The Postcolonial Novel", in Ato Quayson (ed.), 208-229.

Paul Maas, *La critica del testo*,  
traduzione a cura di Giorgio Ziffer,  
Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. XXVIII, 83

*Silvio Melani*

Studioso indipendente (<[silvio.melani@tin.it](mailto:silvio.melani@tin.it)>)

*Abstract*

This review of the new (2017) Italian translation by Giorgio Ziffer of Paul Maas' famous *Textkritik* focuses mainly on three aspects: the first concerns the translator's decision to translate the German text as literally as possible. The second concerns how this choice is related to the particular importance bestowed on style, vocabulary and syntax in Paul Maas' scholarly discourse. Finally, the third concerns the topicality of Paul Maas' ecdotic thought, illustrated by some examples of still debated issues in textual criticism.

Keywords: *Paul Maas, Paul Maas' topicality, Style, Textual criticism, Translation*

L'uscita di questa nuova traduzione italiana della *Textkritik* di Paul Maas, condotta da Giorgio Ziffer sulla quarta ed ultima edizione dell'opera (Lipsia, B. G. Teubner, 1960), è particolarmente benvenuta per molte ragioni. Essa rende, innanzitutto, di nuovo fruibile in Italia ad un prezzo estremamente contenuto un'opera capitale del pensiero filologico. Ma non è certo questo il suo merito maggiore. Giorgio Ziffer spiega, in una sobria quanto sostanziosa introduzione ("Intorno alla *Textkritik* di Paul Maas"), come e perché è nata in lui l'idea di tornare a tradurre il testo del grande studioso tedesco: essa nasce "dal desiderio spontaneo di comprendere meglio un'opera che [...] ha colpito chi scrive non solo per l'altissima densità concettuale e la visione sistematica dell'infinita varietà dei problemi critico-testuali offerta dall'autore, ma anche per la potenza e la bellezza della lingua e dello stile" (2017, XIV). Da qui la lodevole scelta di Ziffer di aderire per quanto possibile alla lettera, e anche, finché possibile, all'ordine, o almeno alla dislocazione, delle parole. Il traduttore, ad esempio, rispetta le numerose prolessi del testo (cfr. p. 7, la prima frase, o p. 15, alla terza riga e sgg., e *passim*). E la loro conservazione

appare più che giustificata. È possibile infatti che Maas, in questi casi, abbia voluto modellare il suo stile su quello del dialogo greco, dove la prolessi è usata per conferire un tono “parlato” e vivo al discorso. D'altronde, è proprio un dialogo, un colloquio, quello che Maas propone al lettore. Un colloquio solo apparentemente alla buona: in realtà esso è congegnato in modo da far scaturire idee e riflessioni (con quel che dice, ma forse ancor più con quello che solo suggerisce). Ecco allora, direi, quasi la necessità di rispettare questo ed altri aspetti del suo stile, per meglio apprezzare, anche in italiano, le strategie di Maas scrittore.

Giustamente Ziffer sottolinea l'estrema chiarezza del dettato di Maas (un'osservazione che però non intende affatto avallare il giudizio di Giorgio Pasquali di una critica del testo *more geometrico demonstrata*: su questo dovremo tornare). In effetti, si può dire che, laddove si renda necessario e possibile definire dei concetti oppure formalizzare e descrivere delle procedure operative (vedi ad esempio la parte A dell'opera, “Concetti fondamentali”; la B, “La *recensio*”; la D, “Conseguenze per l'allestimento di un'edizione critica”, e anche la prima delle due utilissime “Appendici”), il filologo tedesco è di una chiarezza inimitabile. L'autore di questa nota lesse, come primo manuale di critica del testo al tempo in cui era ancora studente universitario, proprio l'opera di Maas, e da allora ne ha conservato un gratissimo ricordo. Questo proprio per il modo in cui il grande filologo lo pose di fronte agli ardui principi e problemi della filologia testuale senza spaventarlo con un linguaggio e con un atteggiamento arcigni che avrebbero potuto scoraggiare un novellino quale egli era. Ma, detto questo, va aggiunto che Maas neppure illude il suo lettore accreditando l'idea che le cose siano più semplici di quanto in realtà non siano. Insomma, per farla breve, alla fine della mia lettura, Maas aveva stimolato in me, definitivamente, la voglia di dedicarmi ad un'attività che, per chi la pratica, può essere fonte – se mi si passa l'espressione – di autentica felicità mentale.

Laddove però, nel corso della lettura della *Textkritik*, si entra nel laboratorio dell'editore di testi (vedi la parte C., “*Examinatio*”) stile e scrittura direi che cambiano: il discorso si sviluppa con un andamento a tratti apparentemente ancor più informale, e talvolta ellittico. Al tempo stesso, però, il ragionamento si fa più profondo, concettoso e denso. Al di là di un tono che dà l'illusione di essere in qualche momento addirittura conversevole, c'è ora l'obbligo, per il lettore non digiuno della materia, di soppesare il discorso di Maas parola per parola. Non ci troviamo più di fronte a definizioni di cristallina evidenza, ma a frasi quasi tacitane, che, per essere appieno intese dal lettore, presuppongono tra quello e l'autore un'esperienza condivisa. Questo non perché, ad un certo punto, l'autore venga colto dal desiderio di chiudersi in una torre d'avorio all'interno della quale ammettere solo pochi adepti. Semplicemente, l'autore sa bene che certi problemi possono essere compresi, e significano qualcosa, solo per chi ne ha fatto, o ne sta facendo,

diretta esperienza. Da qui la sua volontà di instaurare col lettore un dialogo ancor più confidenziale (se tale aggettivo può adattarsi alla personalità di Maas), un dialogo in cui le parole inutili sono soppresse e alcune di quelle non inutili sono solo sottintese. Da qui il suo rifiuto di costringere il discorso entro formule, definizioni e sintesi più chiare, forse, ma necessariamente insufficienti e addirittura capaci di generare solo illusioni. Da qui la scelta di Maas di lasciare il lettore a riflettere liberamente su quanto liberamente egli viene dicendo, cosa che a volte può scatenare, nel lettore ideale dell'opera, innumerevoli, labirintiche intuizioni e associazioni di idee: un vero *brain-storm*. La scelta di Ziffer di offrire una traduzione il più possibile letterale (e non una traduzione-chiosa, che appiani almeno in parte le difficoltà, come invece in molti casi è stato fatto finora) rappresenta forse la maniera meno imperfetta di salvaguardare questo carattere maieutico dello stile di Maas. Invece, orientare la comprensione, sottolineare una tra le varie possibili sfumature che le parole dello studioso tedesco presuppongono, significa in qualche misura depauperare il testo. In molti punti quest'ultimo credo si possa paragonare a quei particolari origami che a prima vista sembrano semplici palline di carta, ma, una volta posti in un bicchiere d'acqua, sbocciano in incredibili fiori dalle forme più inattese. La lettura del lettore esperto e attento fa lo stesso nel caso di questa parte della *Textkritik*.

Questo ha reso possibile che almeno una delle recensioni alle poche pagine di Maas si sia – quasi inevitabilmente – dilatata ben oltre la misura del testo recensito: è il caso di quella proposta da Giorgio Pasquali, primo nucleo ideale del grosso volume intitolato *Storia della tradizione e critica del testo*, pubblicato dallo stesso Pasquali nel 1934. Rassicuro il lettore di questa nota che non è affatto mia intenzione imitare Pasquali, e per questo rinuncio, per quanto possibile, a confronti, citazioni, trattazioni approfondite di argomenti particolari e di tutto quanto possa portarci fuori da un discorso che vorrei rimanesse essenzialmente concentrato su Maas, il suo testo e la traduzione fattane da Ziffer. Mi permetto di notare però che un caso, forse limite, come quello dell'opera di Pasquali dimostra, anche da solo: 1) che l'opera di Maas è una delle poche opere vive prodotte nel suo ambito di studi, perché suggerisce a chi la legge una quantità quasi inesauribile di spunti di riflessione; 2) che quella di Maas *non* è un'opera geometrica o matematica, proprio perché là dove altri sarebbero stati tentati di ridurre sempre il loro ragionamento a formule più o meno dogmatiche, Maas rimane uno studioso dallo spirito problematico e aperto: non pare escludere senza vagliarla, in modo preconcepito e in via definitiva, quasi nessuna possibilità o soluzione, neanche, magari, quelle che possono apparirgli francamente improbabili.

Una delle cose che mi hanno colpito rileggendo Maas è che egli, per esempio, già tanti decenni fa, non escludeva *a priori* neppure la possibilità che una lacuna passi da un testimone ad un altro per contaminazione. Vedi p. 17 della traduzione di Ziffer, quando egli dice: “le lacune, vengono trasmesse

si in linea diretta, ma *quasi mai* trasferite per contaminazione”<sup>1</sup> (mio il corsivo). “Quasi mai”, e dunque non “mai”. Il saggio “quasi mai” di Maas si è poi tramutato, spesso, nella prassi editoriale corrente, in un perentorio *mai*. Eppure, tutti o molti tra coloro che hanno allestito edizioni di opere pluritestimoniate hanno avuto, credo, almeno una volta l’impressione che una certa lacuna fosse passata in uno o più testimoni per via orizzontale. Questo, penso io, potrebbe teoricamente accadere quando la lacuna va a colpire una parte di testo in apparenza non necessaria al discorso, in taluni casi forse addirittura percepita (per i motivi più diversi) come errata, fastidiosa o imbarazzante. Un copista che contamina da un testimone che riporta tale lacuna potrebbe essere allora portato a considerare il testo lacunoso come migliore, in quanto privo di quella che sembra una interpolazione spuria o, addirittura, una parte forse sì d’autore, ma che in qualche modo “peggiora” il testo. Oppure, come spiega Alfonso D’Agostino in *Capitoli di filologia testuale. Testi italiani e romanzi*, prospettando un altro tipo di eziologia: “Nessun copista ricorrerebbe a un modello diverso dal suo antigrafo solito per copiare una lacuna, ossia un vuoto, ma i vuoti sono circondati da testi. Quindi, se il codice P, appartenente alla famiglia  $\beta$ , trascrive un antigrafo  $\epsilon$  dal quale sono stati strappati alcuni fogli, in quella porzione di testo può rivolgersi a un collaterale per rimediare il danno; può quindi prelevare da un codice Q, oltre che delle lezioni eccellenti, anche delle pericopi affette da errori, tra i quali possono esserci pure delle lacune” (2012, 196). (Oggi, mi pare di poter dire, il problema della trasmissibilità orizzontale delle lacune sembra tornare di attualità: Maas, invero, non l’aveva mai definitivamente archiviato).

Maas dunque come modello di studioso *open minded*. E quindi, per chi ha letto (o riletto) interamente la *Textkritik* senza riserve mentali, è sempre sorprendente trovare giudizi come questo, formulato nel 2013 dallo studioso di testi islamici Jan Just Witkam nel suo “The Philologist’s Stone. The Continuing Search for the Stemma”:

I had been told by several philologists whom I greatly respected and also by a number of their students, that Maas’ book gave the sure recipe for stemmatology, and to the inexperienced reader it does give the impression that the stemmatological method is always successful. However, it only describes the idea of stemmatology and philological practice in its most ideal form. Maas neglects to tell this to his readers. The elements of textual criticism that he describes are valuable enough but the result that he describes, the reconstruction of the archetype of a text, is only exceptionally attainable. However, to come to that simple conclusion took me several years (1972-79) of collation and vain attempts of stemma construction. The archetype all the time remained an elusive mirage. The model offered by Maas is beautiful and elegant, but

<sup>1</sup> “Ferner werden offensichtliche Verderbnisse, besonders Lücken, zwar wohl geradlinig weiter überliefert, aber doch kaum je durch Kontamination übertragen” (Maas 1960 [1927], 9).

it has not much to do with practical reality. On the contrary, philological practice proves to be that recensions are not closed, but open. (2013, 37)

Ziffer riconosce all'imponente commento pubblicato da Elio Montanari nel 2003, *La critica del testo secondo Paul Maas. Testo e commento*, proprio il merito di aver

liberato la *Textkritik* da alcune incrostazioni interpretative che avevano contribuito nel corso degli anni a divulgare l'immagine di Maas quale critico testuale matematico e geometrizzante, e insomma astratto e meccanico, laddove egli, a una lettura attenta della *Textkritik*, appare un filologo che intende la critica del testo come disciplina eminentemente storica. (Ivi, 10)

Cosicché, a voler esser perfidi col noto islamista olandese, si potrebbe dire innanzitutto che non sempre passare molto tempo a meditare sopra un problema ne garantisce la risoluzione; ma questo non significa che soluzione non vi sia, e che qualcun altro, più bravo di noi o semplicemente più fortunato, non la trovi in un futuro più o meno prossimo. Maas riconosceva che "Le relazioni di dipendenza dei manoscritti dei classici in gran parte non sono ancora studiate in maniera definitiva" (2017, 18). Ma egli era comunque convinto del diritto (direi anzi del dovere) del filologo di esperire un tentativo di razionalizzazione. I risultati potranno essere deludenti, ma, almeno in negativo, contribuiranno al progresso degli studi, permettendo di riconoscere che certe strade non portano da nessuna parte.

Inoltre, Maas era perfettamente consapevole del fatto che spesso la lezione d'archetipo non è raggiungibile, per vari motivi che almeno in parte egli elenca (ivi, 15-18). Solo in assenza di contaminazione e al tempo stesso in presenza di errori particolari introdotti in modo consapevole o inconsapevole dai singoli copisti (ivi, 10) è generalmente possibile (e si noti l'avverbio "generalmente" usato dallo studioso) ricostruire le relazioni di dipendenza di tutti i testimoni conservati, nonché il numero e la posizione di tutte le divisioni intermedie. Anche in questo caso Maas non dà per certo in assoluto nulla: nessuna astratta legge geometrico-matematica, dunque, ma storica e ben meditata empiria.

Solo in una frase, da tutti citata, Maas sembrerebbe sbilanciarsi a favore di una sorta di dogma: quando, cioè, conclude la prima Appendice con l'apparentemente lapidaria affermazione "A tutto c'è rimedio fuorché alla contaminazione"<sup>2</sup>. Molti filologi, soprattutto nel passato, hanno preso alla lettera le parole di Maas, intendendole quasi come delle vere e proprie colonne d'Ercole: se non c'è rimedio alla contaminazione, inutile tentare di razionalizzare quella tradizione manoscritta in cui la contaminazione è certa oppure sospettabile (*non plus ultra*...). Altri invece, meno fatalisti (e a volte, sembrerebbe, quasi

<sup>2</sup> "Gegen die Kontamination ist kein Kraut gewachsen" (Maas 1960 [1927], 30).



per contraddire proprio Maas), si sono impegnati nella ricerca di rimedi più o meno probabili. In realtà dobbiamo rifarci ancora alle preziose osservazioni di Ziffer sullo stile e la psicologia di Maas (vedi p. XV) per capire lo spirito con cui, ritengo, egli abbia scritto quelle parole. Maas dimostra, dice Ziffer, un gusto notevole per l'ironia. Un'ironia sottile e garbata, per questo forse non sempre (come nota il traduttore) colta appieno. Si veda là dove, con quel perfetto *aplomb* che della sua particolare ironia fa parte, Maas presenta come "un concetto difficile da definire" quello di *competente* in fatto di edizioni (2017, 26). E si consideri anche questa frase: "Chi ritiene possibile che Saffo abbia ciononostante scritto μήνα, dovrebbe ritenere che un poeta moderno in una poesia tutta rimata possa far seguire a 'Brust' non 'Lust', bensì 'Wonne'" (ivi, 43). Qui lo studioso cita rime facili e quasi obbligatorie (*Brust/Lust*), oltre alla parola *Wonne* che spesso e quasi inevitabilmente le accompagna. L'arduo problema di metrica greca del quale egli ci ha appena mostrato la brillante soluzione è dunque umoristicamente comparato con quello posto dall'uso della rima *Brust/Lust*, una rima che in tedesco ha lo stesso "prestigio" e la stessa difficoltà della nostra *cuore/amore*, molto frequente in raccolte di *Volkslieder*, oltre che in quella poesia romantica notoriamente ispirata proprio alla poesia popolare. (E forse, in un Maas che fu musicofilo e musicista, non si può escludere neppure una allusione a testi musicati da celebri compositori, come *An meinem Herzen, an meiner Brust*, uno dei *Lieder* di Schumann su versi di Adalbert von Chamisso, o *Welche Wonne, welche Lust*, aria del *Singspiel* mozartiano *Die Entführung aus dem Serail*).

In tutti i ritratti di Paul Maas che sono riuscito a reperire sembra traspaia della malinconia: gli squarci che di tanto in tanto si aprono nella *Textkritik* sul suo *humor* parrebbero correggere almeno in parte tale impressione. Ma mi rendo conto di aver divagato. Tornando allora alla frase "Gegen die Kontamination ist kein Kraut gewachsen", Ziffer l'ha tradotta "A tutto c'è rimedio fuorché alla contaminazione", traduzione in cui salta subito agli occhi la somiglianza col detto italiano "A tutto c'è rimedio fuorché alla morte". Il traduttore una volta di più ha rispettato l'espressività di Maas: infatti, "Gegen die Kontamination ist kein Kraut gewachsen" è variazione, inventata dallo studioso tedesco, del detto popolare "Gegen der Tod ist kein Kraut gewachsen", "Contro la morte non cresce nessuna erba", ovvero "A tutto c'è rimedio fuorché alla morte". Questa apparentemente oziosa (o cavillosa?) comparazione tra modi di dire tedeschi e italiani sarà servita, spero, a farci vedere come, con una lieve ed ironica iperbole (la contaminazione è implicitamente assimilata addirittura alla morte), Maas abbia voluto sì porre l'accento su un problema che egli considerava grave, ma al tempo stesso lo abbia, al solito, sdrammatizzato con la sua ironia, impiegando nel caso particolare un detto, in parte ormai logoro, preso a prestito dall'uso secolare del popolo.

Il problema della contaminazione è da affrontare con razionalità e al tempo stesso con un po' di sano fatalismo, ma facendo il possibile almeno per



definirlo e per descriverne i meccanismi. Così mi pare si spieghino i commi che Maas dedica ad un'ipotesi sul modo in cui più probabilmente si contaminava. (Secondo Maas, cfr. p. 16, in genere la contaminazione non si produceva a partire da due manoscritti e da un copista che copiava alternativamente dall'uno o dall'altro, un metodo secondo lui antieconomico: avveniva invece a partire da un'*editio variorum*, col copista che sceglieva a suo arbitrio tra la lezione del manoscritto che gli faceva da base e le varianti in precedenza riportate nel margine o nell'interlinea. Si tratta di un tipo di contaminazione che, almeno per quanto riguarda l'allestimento dell'*editio variorum*, presuppone il lavoro di un lettore appassionato, di un *connaisseur* o di un filologo che ha avuto accesso a più esemplari oltre che l'acume e il tempo per rilevarne e trascriverne le discrepanze). Maas, e questo mi pare importante, non dice mai che non si debbano fare edizioni quando qualche manoscritto risulta contaminato, e neppure che non si debba tentare un qualche tipo di razionalizzazione: dice solo che "nell'ambito di una contaminazione la *stemmatica rigorosa* è impotente" (2017; 70; mio il corsivo)<sup>3</sup>. Ora, nonostante tutti i numerosi e meritevoli tentativi, a partire dall'epoca di Maas, di mettere a punto metodi per individuare e soprattutto rimediare alla contaminazione, mi sembra che ancora oggi, tra un testo costituito (quando possibile) in base ad una stemmatica rigorosa e uno costituito in base ad un diverso metodo (se è accertata la contaminazione), il dislivello di probabilità rimanga importante.

Su un ultimo punto dell'opera di Maas mi pare opportuno soffermarmi: interessantissima e attualissima è l'insistenza di Maas sulla liceità, anzi sulla necessità, della *divinatio*, della correzione per congettura, laddove per una qualsiasi ragione il testo appaia corrotto e non soccorra, per correggerlo, la testimonianza della tradizione. Tra i guasti che ha portato alla metodologia della critica del testo il *bédierismo* (anche nel *modus operandi* di chi pure, a parole, si dichiara dissenziente da Bédier), vi è spesso, oggi, una sorta di idolatria, o meglio di sudditanza del filologo nei confronti del dato trasmesso dal o dai manoscritti. Questo anche nel caso che la lezione tramandata risulti manifestamente erronea. Va bene, in linea generale, difendere per quanto possibile una lezione sospetta quando è l'unica giunta fino a noi (e spesso, interpretandola, si ottengono risultati pregevoli). Ma talvolta l'errore è evidente, o comunque fortemente sospettabile. In questi casi la responsabilità e l'"audacia" di chi propone una correzione (a testo, o anche solo in nota) non sono affatto maggiori di quelle di chi opta per la conservazione a tutti i costi. In entrambi i casi si rischia di tradire il testo, per difetto o per eccesso di conservatorismo. Ma, in entrambi i casi, colui che si è impegnato nel motivare al meglio la sua scelta merita assolutamente rispetto, anche se in seguito le sue ipotesi saranno in tutto o in parte inficiate. E comunque, una correzione opportunamente segnalata e motivata, vale assai più di un

<sup>3</sup> "... im Bereich einer Kontamination versagt die strenge Stemmatic" (Maas 1960 [1927], 30).

testo in cui passa sotto silenzio o quasi la presenza di una lezione che è soltanto un *monstrum*. Forse molti oggi hanno perduto, non dico l'abitudine (parola che può essere intesa con una sfumatura semantica negativa), ma la *capacità*, o meglio il sano *coraggio*, di congetturare. Maas, gran conoscitore della metrica classica, garantiva molte sue brillanti correzioni congetturali ai testi dei poeti greci e latini sulla base di ragioni metriche che a volte potrebbero sembrarci il frutto di un'eccessiva e improbabile acribia. Salvo scoprire poi che spesso un suo recupero formale illumina il testo anche dal punto di vista del senso e dell'efficacia. Come dice Maas, talvolta la congettura (perché buona) diventa il presupposto di sé medesima (2017, 20).

Maas credeva (e Ziffer ben lo evidenzia, cfr. p. XVII) che la conoscenza dello stile dell'autore autorizzasse ad intervenire anche qualora la lezione tramandata producesse, rispetto a quello, solo una nota dissonante. Su questo punto ci sarebbe molto da dibattere: in filologia classica un lavoro plurisecolare di eruditi e filologi ha raccolto un patrimonio di conoscenze, strumenti e intuizioni tale da giustificare forse l'ottimismo di Maas riguardo alla possibilità di conoscere lo stile di un autore (anche se egli poi, con il consueto buonsenso, concorda col suo maestro Wilamowitz, il quale sosteneva che per conoscerlo alla perfezione non basta una vita di studi, cfr. p. 19). Da un altro punto di vista, però, con la mia pur scarsa esperienza di editore di testi medievali romanzati, mi permetto di dire che probabilmente non sempre una buona conoscenza dello stile, così come la intende Maas, è possibile per gli autori volgari del Medioevo. Soprattutto per gli autori minori, non rappresentati da molte opere, non trascritti in più di un testimone, e talvolta ancora poco studiati. Ma questo non significa che si debba stare contenti al *quia*. Talvolta i testi raccolti in uno stesso codice (anche di autori diversi) si illuminano l'uno con l'altro; talvolta indicazioni sulla metrica, il lessico, il contenuto e lo stile di un'opera possono essere forniti da un'altra opera che ha con la prima un rapporto di vicinanza (un testo oggetto di imitazione, una risposta per le rime, una traduzione, o altro ancora). In tal caso è più facile e legittimo congetturare gli eventuali interventi e motivarli. Naturalmente Maas raccomanda misura negli interventi congetturali: per esempio, una congettura proposta pensando seriamente di colmare *ope ingenii* una lacuna di una certa estensione per lui non è *divinatio*, ma soltanto un tirare a indovinare.

Molto vi sarebbe ancora da dire: anche se non si ha l'intenzione di espandersi al di fuori dei confini del dettato della *Textkritik* per toccare la storia degli studi degli anni successivi a Maas, gli spunti di riflessione che può offrire la sola lettura dell'opera (spunti magari critici) possono essere quasi infiniti. Ma, fedele (spero) all'impegno di brevità che mi sono preso col lettore, mi arresto qui. Invito senz'altro alla lettura (o alla rilettura) dell'opera Maas in questa nuova, sapiente, e fedelissima traduzione di Giorgio Ziffer: una traduzione che, ripeto, si differenzia da altre, anche in altre lingue, perché a sommo studio rinuncia ad appianare surrettiziamente le difficoltà di quello stile al quale Maas

teneva più che ad ogni altra cosa, sia che lo studiasse nella veste di editore di testi, sia che lo adoperasse in quella di autore.

*Riferimenti bibliografici:*

- D'Agostino Alfonso (2012 [2006]), *Capitoli di filologia testuale. Testi italiani e romanzi*, Milano, CUEM.
- Maas Paul (1960 [1927]), *Textkritik*, Leipzig, B. G. Teubner. Trad. it. di Giorgio Ziffer (2017), *La critica del testo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura.
- Montanari Elio (2003), *La critica del testo secondo Paul Maas. Testo e commento*, Firenze, SISMELE Edizioni del Galluzzo.
- Pasquali Giorgio (1934), *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier.
- Witkam J.J. (2013) "The Philologist's Stone. The Continuing Search for the Stemma", in *Comparative Oriental Manuscript Studies Newsletter* 6, 34-38, <<http://www.islamicmanuscripts.info/files/Witkam-2013-Philologists-Stone-COMSt-Newletter-6-34-38.pdf>> (11/2017).



*Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani,*  
a cura di Anna Dolfi, Firenze, Firenze UP, 2017, pp. 740

Martina Romanelli

Università degli Studi di Firenze (<[martina.romanelli@unifi.it](mailto:martina.romanelli@unifi.it)>)

*Abstract*

Some events of our history hurt us deeply, as rational and moral beings, without time or recurrence of (in)direct experiences being able to create addiction. But, how can we ensure this collective memory over time? How can we preserve it from ambiguous manipulations, in a world that is constantly attracted by indifference and banalization? *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza* wants to answer these questions by setting up an interdisciplinary and intercultural dialogue. The book focuses on the (still current) problem of the Shoah and offers a overview of Jewish vicissitudes and culture, which delves into the historical and ethical role of literature and art.

Keywords: *collective responsibility, Giorgio Bassani, literature, Primo Levi, Shoah*

A un anno dal Convegno internazionale ospitato a Firenze, a cura di Anna Dolfi – organizzatrice e coordinatrice della tre giorni – escono i contributi de *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza*. Una collettanea che nasce in ricordo di Giorgio Bassani<sup>1</sup> (di cui nel 2016 ricorrevano i primi cento anni dalla nascita) e che conferma il valore costruttivo di sinergie che, in nome della ricerca, danno vita a un dialogo aperto a lingue, discipline ed esperienze in grado di interagire in linea diretta con la nostra realtà civile. Il grande volume ospita un totale di quarantotto interventi, fra indagini e testimonianze, realizzati da studiosi oramai affermati e giovani ricercatori. La veste editoriale segue una linea che si può considerare tipica delle collettanee di Anna Dolfi (lo abbiamo visto bene in *Biblioteche reali, biblioteche immagi-*

<sup>1</sup> Proprio questa estate, peraltro, Anna Dolfi ha dato alle stampe un libro che raccoglie i suoi più recenti studi dedicati a Bassani (Dolfi 2017a).

*narie* del 2015 o nei due tomi sull'*Ermetismo e Firenze* del 2016<sup>2</sup>): ordinata in macro-sezioni, questa collettanea alterna ai testi una serie di significativi intervalli iconografici, curati di volta in volta dalla stessa Anna Dolfi, da Angelino Mereu e da alcuni dei relatori, offrendo così un'esperienza di lettura alternativa, ricca, aperta alla libera reinterpretazione dei percorsi tematici.

“*Dovere, testimonianza, intellettuali, ebraismo* – spiega Anna Dolfi nella sua premessa – [...] [sono] quattro lemmi di non facile definizione, dai limiti mobili e potenzialmente controversi” (Dolfi 2017c, 16); eppure, proprio nella loro versatilità (che, certo, può apparire problematica), sono quelle tematiche che fanno del libro un oggetto coeso, equilibrato anche quando le chiavi di lettura non solo si integrano, ma sembrano perfino escludersi. Di queste idee, le sei partizioni interne del libro studiano gli effetti e le forme, senza fermarsi di fronte alla sfida dell’“esilio dal senso, [del]’orfinità delle parole” (la bella espressione è dal ricordo di Edmond Jabès lasciato da Antonio Prete – 2017, 46). Le prime quattro scelgono un’ottica che si può definire globale: propongono un insieme di studi dedicati alla storia e alla cultura del popolo ebraico, le cui vicende, al di là degli accadimenti del secolo scorso, sono state nel tempo, e sono tuttora, legate a dinamiche di emarginazione, estraneità e riappropriazioni conflittuali della memoria. Le ultime due, invece, ricalcando da vicino l’impostazione della terza giornata del convegno del 2016, offrono approfondite letture dell’opera di Giorgio Bassani e Primo Levi. Più prospettive, più lingue e più scelte di scrittura, per rispondere all’interrogativo che si ripresenta pagina dopo pagina: la possibilità di comunicare, trasmettere ai posteri e ricostruire nella sua verità (ben oltre il tempo e le spinte alla rimozione), il dramma della Shoah.

Già dalla struttura della prima sezione (“Ebraismo e memoria”) è chiaro che le ricerche sugli *Intellettuali/scrittori ebrei* assumono un assetto diacronico e interdisciplinare, capace di spaziare da analisi strettamente glottologiche e comparatistiche (cfr. Domenichelli 2017) a riflessioni sulla scrittura e sulle responsabilità dei linguaggi dell’arte e dell’editoria. Gli studi di linguistica storica aiutano a impostare i temi della ricerca, individuando la centralità che assume l’atto di testimonianza nella cultura del popolo ebraico; un elemento che anche al di fuori del contesto sacrale (quindi in ambiti che si possono definire laici e, in seconda battuta, universali) rimane il *leitmotiv* del libro, dal momento che coinvolge memoria e comunicazione in una relazione

<sup>2</sup> I due volumi, editi dalla Firenze UP, sono stati presentati nell’Aula Magna Rettorato dell’Ateneo fiorentino in occasione del dibattito *Ermetismo: maestri e protagonisti*, organizzato da Anna Dolfi nel pomeriggio del 17 ottobre scorso. Alla tavola rotonda, presieduta da Anna Dolfi, sono intervenuti con le loro riflessioni, i loro ricordi, e presentando alcuni inediti, Enza Biagini, Clelia Martignoni, Maria Carla Papini e Silvio Ramat. Presenti altri rappresentanti del mondo accademico (il Rettore Luigi Dei, che ha portato i saluti dell’Ateneo), delle sfere politiche (Cristina Giachi, vicesindaco di Firenze) ed editoriali (Andrea Novelli, presidente della FUP).

univoca ed esclusiva. A questo proposito, Ida Zatelli delinea una panoramica che, sulla base della ricorrenza di lessemi legati ai campi semantici del “dire” o del “testimoniare”, ripercorre i testi sacri dell’ebraismo e dimostra come l’uso del linguaggio assuma, di per sé, una funzione intimamente legata al principio (giuridico-religioso) del dovere. *Ethos* e storiografia, si potrebbe dire, arrivano a condividere i loro spazi entro la formula dell’ingiunzione, quando “L’uomo-profeta-araldo dovrà diventare tutt’uno con la parola” (Zatelli 2017, 28) per riattualizzare una “*emet* [scil. verità], che non è un concetto astratto, l’idea platonica trasmessaci soprattutto dalla tradizione greco-occidentale” (ivi, 31-32), bensì la rievocazione di una realtà, di un evento effettivo che si può percepire nella sua tridimensionalità. In questo senso, l’arte e la letteratura assumono una doppia valenza e si presentano sia come documento, traccia, dell’estraneità e dell’esclusione (l’emarginazione perenne a cui è condannato l’Ebreo Errante, costretto alla peregrinazione “ribelle e sacrilega”, come scrive Patrizio Collini; cfr. 2017, 36) sia come il luogo del possibile dialogo fra culture, poi del riscatto e della riparazione. I linguaggi pittorici, come si legge nell’*excursus* dedicato da Dora Liscia Bemporad alla ritrattistica degli autori tardo-ottocenteschi (una svolta nell’anti-iconografia propria delle comunità ebraiche), si incontrano e influenzano in occasione di periodi di emancipazione progressiva; i percorsi militanti dell’editoria parigina cercano di affermare una nuova pluralità culturale dell’arte e del dibattito intellettuale, si fanno “portavoce di una contro-campagna” (Gallicchio 2017, 44) tanto nella Francia degli anni Venti-Trenta – che è poi quella studiata più avanti da Valeria Dei, nel suo tentativo di interpretazione della Némirovsky del *David Golder* (1929; trad. it. di Belardetti, 2009) – quanto, in genere, nel contesto xenofobo europeo, in cui campeggia “l’immagine decadente, corrosa e corrosiva, sordida e triste, che degli ebrei dura nella fantasia delle folle” (Bassani 2004e [1984], 985). La lingua stessa diviene il principale vettore per la ricerca della propria dimensione nella storia e nella realtà sociale, spesso equivalente all’esperienza del compromesso (appunto linguistico, identitario) e dell’esclusione *tout court*.

Da segnalare proprio in questo senso l’attenta disamina di Claude Cazalé Bérard, che redige la cronaca di una giornata di studio organizzata a Lille il 18 novembre 2016 e dedicata, in sintonia con l’appuntamento fiorentino, alle patrie linguistiche, acquisite o riconquistate, degli scrittori ebrei. L’ebraico e l’yiddish della Mitteleuropa (o delle realtà geografiche più esposte a oriente), l’assimilazione del francese e del tedesco, nella speranza di riabilitarlo dopo l’eccidio (cfr. Cazalé Bérard 2017, 82-92), diventano linee che attraversano le più diverse esperienze di scrittura o di riflessione filosofica senza soluzione di continuità: un Elias Canetti poliglotta e autore della *Gerettete Zunge* (1977; trad. it. di Pandolfi e Colorni, *La lingua salvata*, 1980), un Elie Wiesel che sceglie l’yiddish – per antonomasia la lingua dell’esilio e della marginalità imposta – oppure un Juan Gelman che sulla scorta della poesia di Clarisse Nicoïdski (che nasce in Francia da genitori bosniaci) si reinterpreta archeologo delle lingue

interdette a partire dal 1492, anno dell'espulsione delle comunità ebraiche dalla Spagna. Una dimensione che torna, a metà fra la mimesi e la dispersione, nella *branche* immediatamente successiva, grazie a un testo piuttosto delicato, con il quale Carlo Carlucci lascia un ritratto di Jacques Bertoin e di poeti come Paul Celan o Gerashim Luca (l'"apolide integrale"; Carlucci 2017, 198).

La seconda sezione si apre recuperando il tema dell'editoria (a distanza, nella sesta, le risponde la panoramica di Anna Baldini su un Primo Levi "mediatore" e "redattore" *ab extra*). Parlano in modo chiaro e diretto le testimonianze di Laura Barile e Daniel Vogelmann, che propongono una pagina di "politica culturale" soprattutto per cercare di illustrarne la posizione non sempre reattiva, o coerente, di fronte alle testimonianze dell'eccidio nazista. Laura Barile ricostruisce la storia delle pubblicazioni in rivista e in volume dell'Italia degli anni Quaranta-Cinquanta, quando a parte l'edizione di qualche testo a ridosso della Liberazione è come calato il silenzio sulle testimonianze dell'Olocausto. Una sorta di veto. Un sentimento di estraneità rispetto all'ebraismo (il caso di dissociazione identitaria di Franco Fortini, nato Lattes) o la "rigidità" delle collane einaudiane in cerca di attualità politica e di estremo rinnovamento (il caso di Elio Vittorini), nonché le leggi del mercato librario, che hanno tenuto spesso a distanza la prospettiva di un'editoria capace di coinvolgere l'opinione pubblica su un passato recentissimo e sempre attuale. Daniel Vogelmann, fondatore delle edizioni La Giuntina, propone una lettura interlineare dei testi di Elie Wiesel soffermandosi sulla funzione privata e, al tempo stesso, civile della testimonianza: testimone (il fatto perdura e resta tale anche quando è riferito, la parola è a tutti gli effetti sostanza; lo insegnano i testi sacri e il forte richiamo alla responsabilizzazione del linguaggio, che tutti possono trarne), Vogelmann diventa editore "per sopportare un passato che non può passare, per dichiarare che il popolo ebraico vive e che la Shoah non è, non può, non deve essere la fine di tutto" (Vogelmann 2017, 215).

Che poi la storia recente continui ancora a rappresentare una questione dibattuta, implicata nelle dinamiche della nostra contemporaneità a livello globale, lo suggeriscono anche i testi che scelgono un'ottica più storiografica. Basterebbe pensare (e siamo qui di fronte a una interessante confluenza fra seconda, terza e quarta sezione del libro) all'attualità di Elias Canetti sul ruolo della complicità collettiva, delle masse, ai regimi totalitari (la ricerca è di Silvana Greco) oppure agli interventi di Domenico Scarpa, Paolo Orvieto, Elisa Lo Monaco e Ayşe Saraçgil. Dalle posizioni piuttosto dure di Natalia Ginzburg nell'articolo "Gli ebrei" (1972), che a partire dai gravissimi fatti occorsi ai Giochi Olimpici di Monaco avvia una riflessione severa sull'identità ebraica e su quella della giovane realtà giuridica dello Stato di Israele, alla narrativa di Amos Oz tesa alla teorizzazione di un "ebraismo laico" (Orvieto 2017, 331) e lucido osservatore della politica medio-orientale; dalla strumentalizzazione a fini economici e territoriali di un'eredità storica che non può non destare attenzione, alla persistenza di un antisemitismo governativo in Turchia.



Terza e quarta sezione tornano sul binomio memoria/scrittura, che ancora una volta connette i piani dell'estetica con quelli dell'impegno civile e del richiamo morale. Le risposte di poeti e narratori, di filosofi e testimoni che si prestano all'"altrui mestiere" anche soltanto dopo l'esperienza estrema del Lager, assumono forme e tempistiche differenti e *Gli intellettuali/scrivitori ebrei* ne propone al lettore una mappatura trasversale. Insieme allo studio di Mattia di Taranto sulla poesia di Nelly Sachs, la rilettura dell'opera di Bernard Malamud (che Gigliola Sacerdoti Mariani propone dimostrando un'attenzione particolare per l'intertestualità fra letteratura e libri sacri) oppure la presenza di sistemi narratologici "allusivi" nella scrittura di Winfried Georg Sebald secondo David Matteini, si trovano le ricerche di Liliana Giacoponi sul *Romanzero* di Heine (1851; trad. it di Calabresi, 1953) come luogo del possibile superamento della *impasse* identitaria attraverso la poesia, trovano spazio le riflessioni di ispirazione bergsoniana di Margarete Susman (il saggio è di Giuliano Lozzi) sull'interscambio fra tempo "esterno" e percezione soggettiva dei meccanismi della memoria; e agli itinerari introspettivi, seguiti da personaggi in cerca di guide storico-spirituali e di rivelazioni sul proprio destino di sradicati nelle prose di Bruno Schulz e Alfred Döblin (rispettivamente, negli studi di Francesco M. Cataluccio e Claudia Sonino), risponde, a distanza di generazioni, chi la Shoah l'ha conosciuta indirettamente o ha sperimentato altre forme di emarginazione: il Mauricio Rosencof di Giorgia Delvecchio, il *graphic novel* delle "seconde generazioni" (Bernice Eisentein, Art Spiegelman, Michel Kichka, nel testo di Elisabetta Bacchereti), il teatro di Heiner Müller secondo Benedetta Bronzini.

Si incontrano quindi altezze cronologiche, latitudini e generi letterari che, pur nella loro diversità, parlano un linguaggio universale. Segno che la parola può realmente costituire l'ultima, possibile, soglia di resistenza, fino al "compito di reinterpretare la realtà, ri-configurarla, conferirle un senso mediante il linguaggio", per riprendere – stavolta tornando alla seconda sezione – una definizione calzante di Enza Biagini (2017, 149). Nel suo testo, appunto, Enza Biagini sceglie un taglio storico-interpretativo di fondamentale importanza: impostato a metà strada fra la ricostruzione delle vicende editoriali e lo studio attento (strutturale, semantico, epistemologico) della nuova estetica post-adorniana, quella dal forte valore civile – e metaletterario – che ritrova ad esempio ne *L'espèce humaine* di Robert Antelme (1947, poi 1957; trad. it. di Vittorini, *La specie umana*, 1997), coglie in pieno il senso della letteratura del secondo dopoguerra (e, se si vuole, della collettanea stessa). Una spinta alla riappropriazione del linguaggio, alla possibilità di opporre un'alternativa al vuoto attraverso l'uso critico e consapevole della scrittura. Sono elementi che senza ombra di dubbio risaltano in due begli interventi come quelli dedicati a Arturo Loria e Giacomo Debenedetti. Da un lato, Ernestina Pellegrini affronta il problema dell'ebraicità nei testi di Loria, rintracciando la linea "fenomenologi[c]a di una vera e propria metamorfosi interiore" (Pellegrini 2017, 293), che lo porta a ripensare la sua scrittura alla

luce di un rapporto irrequieto con la tendenza alla rimozione o alla dissociazione identitaria; mentre la narrativa di Debenedetti (sulla quale si sofferma Dario Collini, con un focus sui testi di “Otto ebrei” e “16 ottobre 1943”, entrambi del 1944) si trova a misurarsi con soluzioni stilistiche antipode, divise tra l’essenzialità quasi scarna della cronaca e un livello linguistico di diverso spessore, più vicino a una scrittura di ispirazione teorica.

La quinta *branche* raccoglie i dieci interventi dedicati a Giorgio Bassani, disegnando un percorso che alterna studi tematico-semantiche a un peculiare taglio archivistico. Sono molto preziosi, proprio in questo senso, i contributi di Paola Bassani, Portia Prebys e Marcella Hannà Ravenna, che arricchiscono la collettanea con del materiale inedito, aprendo le porte dei loro archivi di famiglia: alle quattro lettere scritte da Bassani fra il 1943 e il 1944 (conservate nel fondo parigino della figlia Paola) si aggiungono i luoghi e il tempo sospeso delle necropoli etrusche di Cerveteri, simili a un “giardino elaborato, *Il Giardino dei Finzi-Contini*, sull’orlo della città odierna” (Prebys 2017, 469) e da cui prendono avvio l’idea e la stesura del Prologo del romanzo del 1962; mentre nel testo di Marcella Hannà Ravenna si ricostruiscono i dettagli di vita privata che hanno portato all’elaborazione di “Una lapide in via Mazzini” (Bassani 2004d [1980]), quando la straniante esperienza vissuta da Geo Jozs, il protagonista sopravvissuto all’internamento e il cui nome appare incredibilmente, a Ferrara, su una lapide commemorativa, nasce dalle vicende di suo padre, Eugenio, e crea una significativa variazione sul rapporto fra realtà storica e possibili soluzioni della rielaborazione letteraria. Non è allora un caso se, mentre Eleonora Conti si sofferma sul mondo inafferrabile ed enigmatico di Micòl Finzi-Contini, Pietro Benzoni si interroga sugli espedienti attraverso cui si costruisce il meccanismo retorico della rievocazione nella *factio* del *Giardino*, e Gianni Venturi propone una lettura di *Dietro la porta* (Bassani 2004c [1964]) in cui ritrova un dialogo a distanza con l’opera di Musil, autore di un altro *Bildungsroman* dall’effetto inconsueto o “disforico”. Fondamentali quindi le ricerche sul tessuto linguistico del *corpus* bassaniano, che tanto rivelano della sensibilità semantica di un’opera costantemente in bilico fra la definizione del passato nella sua storicità e le sfumature di un oggetto distanziato nella memoria dal trascorrere degli anni: lo studio dei titoli rematici, la figura della sineddoche e la circoscrizione nominale guidano Anna Dolfi attraverso le congiunture spazio-temporali dell’Oltre e fra parole che nascono (non possono non nascere) *ex post*, come recupero (quanto, ineluttabilmente, tardivo?) del perduto; mentre è un’interessante lettura comparata a spiegare, nello studio di Francesca Nencioni, lo spettro semantico del lessico bassaniano e leviano circoscritto al campo semantico di memoria e testimonianza. Altre letture incrociate, infine, arrivano dalla disamina di Guillaume Surin, che grazie alle suggestioni dell’arte figurativa costruisce un testo ricco di prospettive, incentrato su un parallelo fra la poesia di Paul Celan e l’opera bassaniana, in cui si incontrano la percezione drammatica della perdita, della sottrazione violenta

delle cose, e l'idea di una scrittura "perdurante" nel tempo: "Le livre clos laisse dans la main de son lecteur, par sa mémoire comme encore chargée de l'énergie cinétique de la lecture, l'équivalence nuageuse du secret modelée, souterraine, avec une patience souveraine par l'écriture" (spiega Surin 2017, 525).

Su Primo Levi, l'autore che dismise i panni del chimico di fronte all'"obbligo di non tacere elevato a principio di legalità, a dispetto di ogni difficoltà, resistenza, senso di colpa" (Dolfi 2017c, 20), si chiude la colletanea. A partire dalla sua esperienza di testimone (tenta di darne una lettura d'insieme Jacob Golomb), la sesta e ultima sezione riesce a proporre un *excursus* che verte principalmente sulla versatilità sperimentale delle sue opere: estremo gesto di recupero del linguaggio (che può avvenire anche a distanza di anni, passati nella strenua e solida fedeltà ai propri morti, come per Cesare Segre, di cui lascia un bel ritratto Clelia Martignoni), che crea attraverso le parole la reazione all'inerzia passiva della semplificazione, della manipolazione colpevole della verità e, infine, del tempo. Quella degli *Intellettuali/scrivitori ebrei* è un'ottica innovativa, calzante, che restituisce all'esattezza scientifica del linguaggio di Levi una forte, e quasi liberatoria, carica letteraria. La lingua del Lager (che il lettore ritrova nell'altrettanto singolare esperienza di Giuliana Fiorentino Tedeschi, di cui si occupa Oleksandra Rekut-Liberatore) scopre insomma delle soluzioni inedite, che impediscono alle forme di fossilizzarsi entro schematismi chiusi e aridi, senza perdere in ogni caso l'efficacia (ora letterale ora simbolica) del registro di *Se questo è un uomo* (1947). Lo mettono bene in luce le riflessioni sul Levi poeta (pensiamo ai testi di Marco Marchi e di Almuth Seyberth, attenta a rintracciare i cardini ideologici delle poesie leviane) o il contributo di Andrea Cortellessa, che si sofferma sull'officina dell'autore, tesa all'"opera di formalizzazione – l'arrotondamento' della testimonianza" (Cortellessa 2017, 691) attraverso una rielaborazione "letteraria" della Shoah. L'esperienza del Lager, dello sterminio e della violenza diventa così comunicabile con il recupero di schemi narrativi insoliti (la fiaba, il racconto di invenzione...) che devono "riuscire a comunicare che cosa sia l'universo concentrazionario [...] [facendo] ricorso alla fantasia" (Pianzola 2017, 664), oppure che fanno leva sul nascondimento più o meno latente degli ipotesti colti (il Dante della prima cantica, i testi sacri, secondo lo studio di Alberto Cavaglion): tutti elementi che contribuiscono a rendere la prosa di Levi un esempio originale di scrittura parodica e di possibile reazione al vuoto.

#### *Riferimenti bibliografici*

- Antelme Robert (1957), *L'espèce humaine*, édition revue et corrigée, Paris, Gallimard.  
 Trad. it. di Ginetta Vittorini (1997), *La specie umana*, introduzione di Alberto Cavaglion, nota di Hermann Langbein, Torino, Einaudi.  
 Bacchereti Elisabetta (2017), "La memoria difficile. La Shoah nei graphic novel della «seconda generazione»", in Anna Dolfi 2017b, 407-425.

- Baldini Anna (2017), “Testimone di civiltà scomparse. Levi e la letteratura mitteleuropea sul mondo ebraico-orientale”, in Anna Dolfi 2017b, 629-644.
- Barile Laura (2017), “La rimozione”, in Anna Dolfi 2017b, 173-187.
- Bassani Giorgio (2004a), *Opere*, a cura e con un saggio di Roberto Cotroneo, Milano, Mondadori.
- (2004b [1962]), *Il giardino dei Finzi-Contini*, in Giorgio Bassani 2004a, 315-578.
- (2004c [1964]), *Dietro la porta*, in Giorgio Bassani 2004a, 579-699.
- (2004d [1980]), “Una lapide in via Mazzini” (da *Dentro le mura*), in Giorgio Bassani 2004a, 84-122.
- (2004e [1984]), “La rivoluzione come gioco”, in Giorgio Bassani 2004a, 984-995.
- Bassani Paola (2017), “Dall’archivio di mio padre”, in Anna Dolfi 2017b, 597-611.
- Benzoni Pietro (2017), “Lo stile di una testimonianza”, in Anna Dolfi 2017b, 503-519.
- Biagini Enza (2017), “«Scrivere l’inimmaginabile»: «L’espèce humaine» di Robert Antelme”, in Anna Dolfi 2017b, 129-159.
- Bronzini Benedetta (2017), “La Shoah nell’opera di Heiner Müller”, in Anna Dolfi 2017b, 371-380.
- Canetti Elias (1977), *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, München-Wien, Hanser. Trad. it. di Amina Pandolfi, Renata Colorni (1980), *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Milano, Adelphi.
- Capelli Piero (2017), “La memoria nella tradizione ebraica e nel «Romanzo di Ferrara»”, in Anna Dolfi 2017b, 435-450.
- Carlucci Carlo (2017), “Un modo nel mondo: la vita non è altrove”, in Anna Dolfi 2017b, 189-209.
- Cataluccio F.M. (2017), “Nel nome del padre e del Messia. Memoria e identità ebraica in Bruno Schulz”, in Anna Dolfi 2017b, 269-277.
- Cavaglion Alberto (2017), “Il sistema parodico. Parodie sacre in «Se questo è un uomo»”, in Anna Dolfi 2017b, 645-658.
- Cazalé-Bérard Claude (2017), “A proposito di «Exil des langues, langues d’exil. Exemples d’auteurs d’origine juive»”, in Anna Dolfi 2017b, 79-96.
- Collini Dario (2017), “«La tempesta sul fiore». Giacomo Debenedetti e la «ferita» della persecuzione”, in Anna Dolfi 2017b, 279-290.
- Collini Patrizio (2017), “La leggenda dell’ebreo errante nella letteratura romantica”, in Anna Dolfi 2017b, 35-42.
- Conti Eleonora (2017), “Nel giardino di Micòl: fiaba, lutto e testimonianza”, in Anna Dolfi 2017b, 475-487.
- Cortellessa Andrea (2017), “Primo Levi, il doppio legame”, in Anna Dolfi 2017b, 685-692.
- Debenedetti Giacomo (1999a), *Saggi*, progetto editoriale e saggio introduttivo di Alfonso Berardinelli, Milano, Mondadori.
- (1999b [1944]), “16 ottobre 1943”, in Giacomo Debenedetti 1999a, 25-63.
- (1999c [1944]), “Otto ebrei”, in Giacomo Debenedetti 1999a, 64-91.
- Dei Valeria (2017), “Irene Némorovsky: un’interessante ambiguità”, in Anna Dolfi 2017b, 349-359.
- Delvecchio Giorgia (2017), “L’inevitabile ebraicità di Mauricio Rosencof”, in Anna Dolfi 2017b, 381-394.
- Di Taranto Mattia (2017), “Memoria della Shoah e scrittura in Nelly Sachs”, in Anna Dolfi 2017b, 251-268.

- Dolfi Anna, a cura di (2015), *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, Firenze, Firenze UP.
- , a cura di (2016a), *L'Ermetismo e Firenze. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 27-31 ottobre 2014)*, vol. I, *Critici, traduttori, maestri, modelli*, Firenze, Firenze UP, <[http://www.fupress.com/archivio/pdf/3018\\_9142.pdf](http://www.fupress.com/archivio/pdf/3018_9142.pdf)> (11/2017).
- , a cura di (2016b), *L'ermetismo e Firenze. Atti del convegno internazionale di studi (Firenze, 27-31 ottobre 2014)*, vol. II, *Luzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni*, Firenze, Firenze UP, <[http://www.fupress.com/archivio/pdf/3298\\_9218.pdf](http://www.fupress.com/archivio/pdf/3298_9218.pdf)> (11/2017).
- (2017a), *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, Firenze, Firenze UP.
- , a cura di (2017b), *Gli intellettuali/scrivitori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, Firenze, Firenze UP.
- (2017c), “Parole difficili. Per tracciare i confini di una ricerca”, in Anna Dolfi 2017b, 15-22.
- (2017d), “Scrivere di là dal cuore”, in Anna Dolfi 2017b, 451-457.
- Domenichelli Mario (2017), “Andenken: continuità e fratture nella filosofia della storia fra giudaismo e cristianesimo. Intellettuali ebrei e tradizione apocalittica tra «entre-deux-guerres» e «après-guerres»”, in Anna Dolfi 2017b, 53-61.
- Gallicchio Alessandro (2017) “La collana «Artistes juifs» de Le Triangle tra promozione artistica e appartenenza ebraica”, in Anna Dolfi 2017b, 43-52
- Giacoponi Liliana (2017), “Le «Melodie ebraiche» di Heine. Testimoniare l'appartenenza e partecipare al tempo della memoria”, in Anna Dolfi 2017b, 225-235.
- Ginzburg Natalia (1972), “Gli ebrei”, *La Stampa*, 14 settembre.
- Golomb Jacob (2017), “Primo Levi: the matter of life and suicide”, in Anna Dolfi 2017b, 615-627.
- Greco Silvana (2017), “«La morte è la moneta del potere». Il Novecento irredento di Elias Canetti”, in Anna Dolfi 2017b, 99-105.
- Heine Heinrich (1851), *Romanzero*, Hamburg, Hoffmann und Campe. Trad. it., guida e note di Giorgio Calabresi (1953), *Romanzero*, Bari, Laterza.
- Levi Primo (1947), *Se questo è un uomo*, Torino, E. De Silva.
- Liscia Bemporad Dora (2017), “I volti della memoria. Artisti dopo l'emancipazione”, in Anna Dolfi 2017b, 69-78.
- Lo Monaco Elisa (2017), “I conflitti della memoria”, in Anna Dolfi 2017b, 427-432.
- Lozzi Giuliano (2017), “«Und alles erinnert mich an alles». La testimonianza di Margarete Susman”, in Anna Dolfi 2017b, 237-250.
- Marchi Marco (2017), “Primo Levi e la testimonianza della poesia”, in Anna Dolfi 2017b, 669-673.
- Martignoni Clelia (2017), “Cesare Segre, la condizione e la cognizione dell'ebraismo”, in Anna Dolfi 2017b, 361-369.
- Matteini David (2017), “Sebald, un tentativo di testimonianza”, in Anna Dolfi 2017b, 161-171.
- Némirovsky Irène (1929), *David Golder*, Paris, Grasset. Trad. it. di Margherita Belardetti (2009), *David Golder*, Milano, Adelphi.
- Nencioni, Francesca (2017), “Intersezioni affettivo-semantiche tra memoria e testimonianza”, in Anna Dolfi 2017b, 559-580.
- Orvieto, Paolo (2017), “Gli ebrei di Amos Oz”, in Anna Dolfi 2017b, 315-335.
- Pellegrini Ernestina (2017), “Arturo Loria. Un fenomeno di diplopia”, in Anna Dolfi 2017b, 291-298.

- Pianzola Federico (2017), "L'etica della finzione. Primo Levi e i miti", in Anna Dolfi 2017b, 659-667.
- Prebys Portia (2017), "Una domenica d'aprile 1957 e un'ultima visita. Il prologo a «Il giardino dei Finzi-Contini»", in Anna Dolfi 2017b, 459-474.
- Prete Antonio (2017), "Edmond Jabès. La parola ferita", in Anna Dolfi 2017b, 63-67.
- Ravenna Marcella Hannà (2017), "Una lapide in via Mazzini: la vera storia di Geo Jozs", in Anna Dolfi 2017b, 581-596.
- Rekut-Liberatore Oleksandra (2017), "«L'altrui mestiere»: due amicizie al femminile di Primo Levi", in Anna Dolfi 2017b, 693-711.
- Sacerdoti Mariani Gigliola (2017), "I temi dell'esilio e della redenzione nella narrativa di Bernard Malamud", in Anna Dolfi 2017b, 107-128.
- Saraçgil Ayşe (2017), "Essere ebrei in Turchia", in Anna Dolfi 2017b, 395-406.
- Scarpa Domenico (2017), "«Gli ebrei». Un articolo di Natalia Ginzburg e le sue vicende", in Anna Dolfi 2017b, 299-313.
- Seyberth Almut (2017), "Levi e la «zona grigia» come premessa poetologica" in Anna Dolfi 2017b, 675-684.
- Sonino Claudia (2017), "«Das Märchen der Technik» e «Der Verlorene Sohn»: due racconti di Alfred Döblin", in Anna Dolfi 2017b, 339-347.
- Surin Guillaume (2017), "Le témoignage illisible. Paul Celan, Giorgio Bassani", in Anna Dolfi 2017b, 521-557.
- Venturi Gianni (2017), "Il desiderio di luce e la condanna al buio. «Dietro la porta» tra autorialità e narrazione", in Anna Dolfi 2017b, 489-501.
- Vogelmann Daniel (2017), "Un editore per la testimonianza", in Anna Dolfi 2017b, 211-221.
- Zatelli Ida (2017), "Significato e valore della testimonianza nella Bibbia e nella tradizione ebraica", in Anna Dolfi 2017b, 27-33.

Christian Genetelli, *Storia dell'epistolario leopardiano. Con implicazioni filologiche per i futuri editori*,  
Milano, LED 2016, pp. 182

Martina Romanelli

Università degli Studi di Firenze (<[martina.romanelli@unifi.it](mailto:martina.romanelli@unifi.it)>)

*Abstract*

With his latest publication, Christian Genetelli focuses again on Giacomo Leopardi's correspondence. Looking for a new method to ascertain one of the collateral sources, which traditionally contributes to historical, biographical and aesthetical research, this book revolves around a sort of editorial cold case, i.e. the earliest collections of Leopardi's epistles. At the same time, it may also represent a beginning for other editions, based a philological premise that could lead to a new critical edition of the text.

Keywords: *archives, Giacomo Leopardi, letters, philology, Prospero Viani*

*Storia dell'epistolario leopardiano. Con implicazioni filologiche per i futuri editori* è, in ordine di tempo, l'ultimo contributo di Christian Genetelli alla filologia leopardiana. Il volume è uscito esattamente un anno fa per i tipi LED di Milano, con il preciso intento di realizzare il recupero storico-filologico di una vicenda che riesce ancora a far parlare di sé dopo quasi due secoli dal suo esordio. Vera e propria archeologia editoriale, si potrebbe dire, per un cumulo di carte nelle quali si intrecciano lettere d'autore, più di un centinaio di corrispondenti, confidenze personali, incarichi pubblicistici, giudizi estetici e tracce di una poetica (che fu anche una filosofia) in grado di ripensare se stessa nel tempo, e con estrema lucidità.

Del resto Genetelli lavora ormai da tempo sull'epistolografia primo-ottocentesca e questo libro, in una qualche misura, si può considerare il punto d'approdo di una personale "missione scientifica". Una proposta che si chiude – almeno per ora, in previsione di altri interventi presumibilmente già in cantiere – con un risultato notevolissimo, davvero di alto livello, dal momento che riesce a coniugare positivamente ricerche d'archivio, immerse fra le sovrapposizioni di percorsi editoriali tardo-ottocenteschi ancora da ricostruire



in senso organico (e riassunti nella figura di Prospero Viani, colui che negli anni Quaranta-Novanta del XIX secolo delle lettere di Leopardi fu il primo raccoglitore ed editore), e linee-guida utili alla metodologia dell'ideale filologo leopardiano, senza peraltro risparmiare *exempla* che spaziano dalla rettifica delle lezioni vulgate all'incremento dello stesso *corpus* epistolare.

Il volume ha una struttura piuttosto compatta. Le ricerche di Genetelli sono condensate in poco meno di duecento pagine, tutte allo stesso modo esigenti verso il loro lettore. Dei quattro capitoli in cui il libro è suddiviso, il primo (che è anche il più esteso) traccia l'anatomia del percorso editoriale dell'epistolario leopardiano; i restanti – cui fa seguito un indice di ragguaglio dedicato ai nuclei di corrispondenza rintracciati e studiati a testo – affrontano problemi legati a casi filologici più circoscritti. Nei capitoli 2-4 l'autore ripercorre e seleziona le tappe di un itinerario scientifico che lo impegna da quasi dieci anni, come a voler ricollocare quelle acquisizioni (accertamento o modifica della singola *emendatio*, integrazione, trascrizione comparata) che hanno fatto da traino e stimolo alla stesura della stessa *Storia dell'epistolario*: corollari *ex post*, se si vuole, che riportano all'attenzione del lettore il ritrovamento di una parte della corrispondenza ufficiale di Monaldo Leopardi, una prova di edizione critica di due missive indirizzate da Leopardi a Giuseppe Grassi, linguista torinese, e una ridiscussione di testo e datazione della sua corrispondenza col cugino Giuseppe Melchiorri<sup>1</sup>.

Ma, se la lunga postilla mette in luce il Genetelli filologo con una prova applicativa *stricto sensu* (tanto da arrivare a ridefinire ed emendare in più punti le "edizioni ufficiali" del *corpus* – la Moroncini del 1934-1941; l'edizione Flora del 1949; infine, il cofanetto a cura Brioschi-Landi edito nel 1998 da Bollati Boringhieri), è soprattutto la prima sezione, quella inedita, a determinare la novità più evidente.

Genetelli, fondamentalmente, lavora a partire da una domanda diretta: come nasce l'epistolario leopardiano? Quesito lineare, si direbbe; ma quesito – lo si vede bene dalle premesse e dai risultati dello studio – che fa quasi da *casus belli* a una metafora di proporzione. Evolve immediatamente in una serie ininterrotta di snodi; passaggi di una matassa da sbrogliare o di un testo da sottrarre a una tradizione stratificata nelle stampe otto-novecentesche, spesso adagiata su ipotesi inevase o varianti consuetudinarie che hanno lasciato nell'ombra, per le più svariate ragioni, qualche tratto di verità storica. Dopotutto: entro quali limiti noi, lettori di oggi, possiamo dire con certezza di aver fra le mani una verità di testo, di forme stilistiche come di idee poetico-morali, dal momento che questo specifico epistolario non nasce per volontà di Leopardi (o anche soltanto sulla base di una sua embrionale operazione di raccolta)? Quanto davvero è riemerso

<sup>1</sup> Segnaliamo che quest'ultimo contributo (Genetelli 2017) è, almeno mentre scriviamo, tuttora in corso di stampa e che l'autore ne ha appunto data anticipazione parziale con questo libro.



dagli scrittoi e dagli archivi? Quanta parte è davvero nota (e in quali condizioni) di quelle lettere scritte e ricevute nell'arco di quasi vent'anni, da un numero non indifferente di interlocutori, più o meno affezionati, più o meno ligi nel conservare la propria corrispondenza (resta in fondo emblematico il caso del Giordani, meticoloso maceratore delle missive)? È qui che letteralmente Genetelli costruisce una nuova idea dell'epistolario leopardiano. Non perché interviene con interpretazioni o suggestioni intertestuali fra l'epistolario e gli altri luoghi del Leopardi prosatore<sup>2</sup>, ma perché prende a ricostruirlo tassello dopo tassello, di fatto ridando voce a quelle edizioni che sono tuttora la base, la struttura portante, del libro-epistolario come lo conosciamo.

Protagonista indiscusso di questo viaggio *à rebours* è Prospero Viani (1812-1892) insieme alle 384 carte pervenute nel faldone 38, conservato sotto il suo nome presso l'Archivio di Stato di Reggio Emilia. Viani, che fu cruscante (o meglio: socio corrispondente dell'Accademia), nonché autore di un *Dizionario di pretesi francesismi e di pretese voci e forme erronee della lingua Italiana* (edito fra il 1858 e il 1860) e bibliotecario alla Riccardiana, fu anzitutto un fedele e instancabile ammiratore di Leopardi. Delle sue lettere (la prima richiesta "esplorativa" indirizzata a Paolina, e comprensibilmente caduta nel vuoto, è addirittura del 29 giugno 1837; cfr. Genetelli 2016, 17) cominciò a interessarsi appena ventiseienne, nel 1838: riuscì a procurarsi qualche decina di epistole (le ottanta lettere "familiari"), che finirono in una piccola appendice sistemata all'interno del terzo volume delle *Opere* edito nel 1845 da Le Monnier<sup>3</sup>. Una perseveranza e un'intraprendenza che lo portarono a essere il primo editore (e sarebbe quasi più appropriato dire: artefice, costruttore) dell'epistolario leopardiano, del quale si prese cura attraverso quattro stampe, distribuite nell'arco di ben oltre cinquant'anni di lavoro. È allora da questo interlocutore privilegiato che Genetelli, con ragione, fa partire la sua

<sup>2</sup> *Zibaldone* e *Opere morali* (quindi i *Pensieri*, quando poi in questo senso si possono aggiungere le lettere polemiche indirizzate alla *Biblioteca Italiana* e i discorsi del 1818 e del 1824) hanno spazi estetico-teorici coi quali l'epistolario condivide in qualche misura i propri, dando peraltro un'alternativa stilistica e storica ai *loci* più famosi; è un aspetto della scrittura leopardiana solo apparentemente meno vincolata a fini speculativi, artistici e meta-letterari, anche perché la differenziazione degli interlocutori permette a Leopardi di sviluppare pagine di notevole interesse teorico (si considerino il caso Giordani, il caso Melchiorri e il caso Niebuhr). Questo, per quanto sia evidente che un testo come l'epistolario si basa su una pluralità di livelli programmatici e/o retorici che fanno sì che i luoghi deputati a una prosa filosofica o teorica collimino solo in determinate circostanze con lo scambio d'idee coi corrispondenti (lo dimostrano molte affermate ricerche: cfr. almeno Herczeg 1994, Dolfi 2000, Blasucci 2003 [2001], Magro 2012).

<sup>3</sup> Il terzo tomo (dei primi due si occupò direttamente Antonio Ranieri) è dedicato agli scritti filologici del Leopardi. Uscì per le cure di Pietro Giordani e Pietro Pellegrini e comprendeva, appunto, l'*appendix* epistolare realizzata dal collaboratore reggiano: del nome di Viani eppure non resta traccia sulla stampa; in compenso sarà interamente sua la cura del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* edito nel 1846.

ricostruzione storiografica: nel faldone 38, con qualche aggiunta proveniente da documenti *ab extra*, si trovano l'ossatura primordiale e le successive fasi di crescita dell'epistolario leopardiano, di volta in volta arricchito, risistemato, ripensato, protetto e (perfino) censurato dal suo stesso scopritore.

Lo studioso struttura la sua ricostruzione rispettando, in primo luogo, i tempi editoriali del Viani: ripropone la successione cronologica dei differenti progetti di stampa e dedica singole *branches* all'approfondimento delle edizioni 1849, 1856, 1878 e 1892. L'itinerario è quindi ben definito: alla consacrazione del Viani, avvenuta con l'edizione 1849, segue la linea delle riedizioni ampliate, delle appendici (1878, per Barbèra e non per Le Monnier) e dell'ultimo, sofferto, lavoro approntato a quattro mani con Giuseppe Piergili (astro nascente dell'editoria leopardiana, con cui "la trattativa è lunga e tesa" e in un clima di "forte diffidenza"; cfr. Genetelli 2016, 98). Una progressione che, a discapito delle energie progettuali e diplomatiche di cui era stato capace, si chiude con una parabola discendente: quella del Viani anziano è una figura marginalizzata, inascoltata dagli editori, a rischio di essere superata da qualche nuovo "insider di Casa Leopardi" come Piergili (ivi, 101) e da lettere che avevano preso a circolare autonomamente, al di fuori della sua stretta (o unica) vigilanza, in concorrenza o con tensioni centrifughe, estranee al progetto complessivo cui da sempre aveva aspirato. La narrazione analitica di Genetelli restituisce tutta l'intensità di questo laboratorio ottocentesco e governa con estrema sobrietà un materiale che ha conosciuto una continua evoluzione nelle diverse fasi di costruzione dell'epistolario. Del faldone 38 lasciato da Viani, pagina dopo pagina il lettore acquisisce una conoscenza completa e funzionale: Genetelli ri-tratteggia *ab origine* la cartografia interna dell'officina di Prospero Viani, suddivide e studia per catalogazione i nuclei di corrispondenza orientandosi fra minute, autografi e apografi di mani differenti (Paolina e Pierfrancesco Leopardi, gli eredi dell'editore Stella, Spiridione Veludo che fu corrispondente del Giordani, lo stampatore Resnati...) e istaurando un dialogo a distanza con gli editori "moderni" dell'epistolario. Il risultato è una pagina di storiografia che si trasforma in un confronto serrato sulla variantistica del testo, aprendo nuovi spazi alla ricerca filologica. L'epistolario del Leopardi, infatti, è una realtà testuale estremamente mobile e fino ai nostri giorni resta sensibile alle più minime oscillazioni. La ricerca di Genetelli lo rende una dimensione affettiva e tridimensionale. Se la scrittura, come l'arte e come le politiche editoriali, non si sottrae di per sé a una serie di optometrie variabili e soggettive ("alle tensioni del suo tempo che l[a] orientano verso un ventaglio ben determinato di scelte ermeneutiche", scrive Bonavita 2009 [1995], 17, sempre per restare in tema di possibili misletture leopardiane<sup>4</sup>), cosa

<sup>4</sup> Per completezza d'informazione, ricordiamo qui che il contesto storico cui ci riporta lo studio di Riccardo Bonavita è quello del Ventennio di regime fascista, durante il quale si assiste a quella che, puntualmente, è una "interpretazione deviata e inquietante di un classico" (*ibidem*) e una "strumentale cecità" critica (ivi, 26).

pensare di *corpora* che originariamente per la pubblicazione non nascono affatto? L'interrogativo proietta una seria retrospettiva sia sull'arbitrarietà di un'operazione editoriale, che dopotutto nasce dall'arbitrarietà moltiplicata dei copisti e dei commentatori, sia sugli strumenti finora rimasti a disposizione degli studiosi.

In questo, la risposta di Genetelli non poteva non tradursi in una scrittura ad alta densità tecnica (ed è comunque una scrittura ricca di autocontrollo e di un generale criterio di ordine, qualità che gli permettono di essere diretto e comunicativo anche quando alla lettura lineare lo studioso non può sacrificare un incremento tecnicistico – le note a testo, come è stato sottolineato<sup>5</sup>, sono un esempio evidente della doppia intensità di lettura a cui si presta il libro). In altre parole, il filologo leopardiano (e con lui lo studioso in genere) deve emanciparsi da un autore che rischia quasi di essere smaterializzato, tanti sono i destinatari, le occasioni di scambio e contatto, e soprattutto di conservazione e trasmissione delle carte. Fanno riflettere le prove e i risultati che Genetelli riporta nel suo studio, lavorando assiduamente sulle lacune e sulle inesattezze a cui è andato incontro il testo leopardiano nel corso dei decenni: le mani dei copisti che si alternano e sovrappongono, selezionano in partenza le missive e sono spesso tempestive nel far cadere importanti porzioni di testo (i casi cautelativi di Paolina e Pierfrancesco, per cui cfr. Genetelli 2016, 27-38); gli autografi che inaspettatamente riemergono dagli archivi e generano riparazioni anche a distanza di un secolo e più (cfr. *ivi*, 63-65); un curatore, poi, che a sua volta interviene mettendo a tacere – non sempre dandone notizia – interi paragrafi o scartando gruppi di missive. E non sono solo i riguardi pudichi verso un Manzoni non troppo apprezzato o la *damnatio* di pluristilismi, di “parole di fuoco” (*ivi*, 57n.) simili a quelle del 21 maggio 1827 contro la Carniani Malvezzi, che avrebbero sconvolto il buon gusto dei tempi e, perché no?, un ideale ritratto del Leopardi. Sono precise scelte di gusto o di fortuna editoriale, che di una corrispondenza scritta, esatta e veritiera, fanno piuttosto un epistolario artistico-letterario quasi sulla falsariga degli antecedenti classicistici: sono le ragioni dell'estetica (e, forse, quelle del mercato); le ragioni della degna prosecuzione di operazioni editoriali che si propongono di lasciare ai posteri un monumento bibliografico ufficiale (culminato, si può dire, nell'edizione in sette volumi dei *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura* a cura maggioritaria del Carducci, del 1898-1900). E queste ragioni le si tocca con mano quando, per esempio, si rimuovono passaggi o gruppi interi di lettere, laddove “sarebbero inutili e noiose a quel genere di lettori, cui possono giovare e piacere le lettere di Leopardi” (il robusto suggerimento è di Giordani; cfr. *ivi*, 131) e quindi “o poco rilevavano o [le loro tematiche] erano ripetute altrove e più volte” (*ibidem*; ma stavolta a scrivere è Viani).

<sup>5</sup> È un elemento su cui si è soffermato Luigi Blasucci in occasione della presentazione fiorentina del libro, avvenuta il 23 maggio scorso nella Sala Ferri di Palazzo Strozzi, nell'ambito delle iniziative promosse dal Gabinetto Scientifico-Letterario G.P. Vieusseux.

Come se non bastasse, poi, alle scelte del primo editore si aggiunge il rischio che gli interventi a posteriori non risolvano (anzi, complichino) una situazione per nessun verso limpida.

Le pagine della *Storia* offrono una ricca casistica di luoghi in cui si coagulano puntualizzazioni sulla variantistica del *corpus* epistolare e coinvolgono quelle che tuttora sono le nostre edizioni di riferimento, dalla Moroncini alla Brioschi-Landi. Genetelli, con scrupolo, e grazie a nuovo materiale che gli arriva dagli archivi e dalle carte conservate a Palazzo Leopardi, verifica e ricostruisce il testo; propone una serie di correzioni e di ripristini che interessano in linea diretta le edizioni novecentesche, a riparazione di inesattezze, di linee d'errore monogenetiche (seguite "tacitamente" da tutti gli editori moderni a partire dall'edizione Viani come per un'errata datazione di una lettera di Leopardi al cugino Melchiorri che sbalza dal 1822 al 1829, periodo di "tanta sofferenza, [nel quale] lampeggia però a giorno il mistero della creazione poetica"; ivi, 161 e 164) o di qualche "summa di incongruenze e di errori" (ivi, 71), che confondendo storie variantistiche distinte hanno portato alla stampa di versioni addirittura "sorprendenti" (cfr. ivi, 43n.; i casi riguardano soprattutto l'edizione Brioschi-Landi).

Gli interventi di Genetelli fanno della *Storia dell'epistolario leopardiano* un libro che si proietta ben al di fuori della sua veste editoriale e, di fatto, predispongono il terreno a ulteriori acquisizioni della letteratura scientifica dedicata a Giacomo Leopardi. Prima fra tutte, la realizzazione di una nuova edizione dell'epistolario. Sia che lo stesso Genetelli abbia già pensato e progettato nuovi interventi (almeno, come da più parti è stato osservato, questo sembra essere un esito naturale della pubblicazione, dal momento che quelle implicazioni per futuri editori proprio Genetelli le ha individuate, indagate ed emendate), sia che si prospettino, proprio in questo contesto, lavori che potrebbero coinvolgere *équipes* di studiosi e tradursi, altresì, in collaborazioni internazionali. Ora, al di là del gusto per le ipotesi, non ci sembra poi del tutto irrealizzabile una nuova idea di ricerca sull'epistolario leopardiano. Nuovi apparati, nuovi approfondimenti storico-editoriali e una nuova realtà di testo sono, in fondo, elementi che ci possono spingere a una diversa lettura dei nuclei di corrispondenza e creare nuove prospettive, di più ampio respiro: i percorsi filologico-editoriali; le relazioni fra gruppi di lettere o di corrispondenti e l'esperienza dell'autore Leopardi, siano documenti di cronaca o storiografia, di interpretazione e commento, di spunto e invito alla scrittura o riflessione teorica; i suoi aspetti linguistici dalle variabili diafasiche alle concordanze, ai cataloghi lessico-morfologici suddivisi per corrispondente. In altre parole, il coordinamento di più iniziative di ricerca o uno studio che possa cercare di comprenderle; per restituire all'epistolario tutta la sua complessità e il suo ruolo di fonte, essenzialmente composita e plurale, all'interno della poetica leopardiana.

*Riferimenti bibliografici*

- Blasucci Luigi (2003 [2001]), "I registri della prosa: «Zibaldone», «Operette», «Pensieri», in Id., *Lo stormire del vento tra le piante. Testi e percorsi leopardiani*, Venezia, Marsilio, 103-123.
- Bonavita Riccardo (2009 [1995]), "Ma Silvia era ariana? Quando Leopardi fu arruolato a «difesa della razza»", in Id., *Spettri dell'altro. Letteratura e razzismo nell'Italia contemporanea*, a cura di Giuliana Benvenuti, Michele Nani, Bologna, il Mulino, 17-27.
- Dolfi Anna (2000), *Ragione e passione. Fondamenti e forme del pensare leopardiano*, Roma, Bulzoni.
- Genetelli Christian (2016), *Storia dell'epistolario leopardiano. Con implicazioni filologiche per i futuri editori*, Milano, LED. Edizioni Universitarie di Lettere Economia e Diritto.
- (2017, c.d.s.), *Leopardi cerca casa. Su una lettera da ricollocare (e altre osservazioni sul carteggio con Giuseppe Melchiorri)*, Lecce, Pensa MultiMedia.
- Herczeg Giulio (1994), "Strutture sintattiche nell'Epistolario di Giacomo Leopardi, in Lingua e stile di Giacomo Leopardi". *Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 30 settembre – 5 ottobre 1991)*, Firenze, Olschki, 493-525.
- Leopardi Giacomo (1845), *Studi filologici*, raccolti e ordinati da Pietro Pellegrini e Pietro Giordani, in Id., *Opere*, vol. III, Firenze, Felice Le Monnier.
- (1846), *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, pubblicato per cura di Prospero Viani, in Id., *Opere*, vol. IV, Firenze, Le Monnier.
- (1849), *Epistolario di Giacomo Leopardi con le Inscrizioni greche Triopee da lui tradotte e le lettere di Pietro Giordani e Pietro Colletta all'autore*, raccolto e ordinato da Prospero Viani, Firenze, Felice Le Monnier, 2 voll.
- (1856), *Epistolario di Giacomo Leopardi con le Inscrizioni greche Triopee da lui tradotte e le lettere di Pietro Giordani e Pietro Colletta all'autore*, raccolto e ordinato da Prospero Viani, Firenze, Felice Le Monnier, 2 voll.
- (1878), *Appendice all'epistolario e agli scritti giovanili di Giacomo Leopardi a compimento delle edizioni fiorentine*, per cura di Prospero Viani, Firenze, G. Barbèra.
- (1892), *Epistolario*, raccolto e ordinato da Prospero Viani, Firenze, successori Le Monnier, 3 voll.
- (1898-1900), *Pensieri di varia filosofia e di bella letteratura*, Firenze, successori Le Monnier, 7 voll.
- (1934-1941), *Epistolario*, nuova edizione ampliata con lettere dei corrispondenti e con note illustrative, a cura di Francesco Moroncini, Firenze, Le Monnier, 7 voll.
- (1949), *Le lettere*, in Giacomo Leopardi, *Tutte le opere*, a cura di Francesco Flora, vol. V, Milano, Mondadori.
- (1976a), *Tutte le opere*, introduzione di Walter Binni, con la collaborazione di Enrico Ghidetti, vol. I, Firenze, Sansoni.
- (1976b [1906]), "Lettera ai compilatori della Biblioteca Italiana, Milano. Recanati 7 Maggio 1816", in Giacomo Leopardi 1976a, 876-878.
- (1976c [1906]), "Lettera ai Sigg. Compilatori della Biblioteca Italiana in risposta a quella di Mad. la baronessa di Staël Holstein ai medesimi. Recanati 18 Luglio 1816", in Giacomo Leopardi 1976a, 879-882.

- (1976d [1906]), “Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica”, in Giacomo Leopardi 1976a, 914-948.
  - (1976e [1906]), “Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl’Italiani”, in Giacomo Leopardi 1976a, 966-983.
  - (1979), *Operette morali*, edizione critica a cura di Ottavio Besomi, Milano, Mondadori.
  - (1991), *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 3 voll.
  - (1998a), *Epistolario*, a cura di Franco Brioschi, Patrizia Landi, Torino, Bollati Boringhieri, 2 voll.
  - (1998b), *Pensieri*, edizione critica a cura di Matteo Durante, Firenze, presso l’Accademia della Crusca.
- Magro Fabio (2012), *L’epistolario di Giacomo Leopardi. Lingua e stile*, Pisa-Roma, Serra Editore.
- Viani Prospero (1858-1860), *Dizionario di pretesi francesismi e di pretese voci e forme erronee della lingua Italiana. Con una tavola di voci e maniere aliene o guaste*, composto da Prospero Viani, Felice Le Monnier, Firenze, 2 voll.

## Contributors

Albana Alia graduated in Business and Economics in Tirana and in English and Albanian Languages and Cultures from the Faculty of Modern Languages and Cultures at the University of Calabria. She also obtained a second level master's degree in English Language and Literature from the University of Rome, Tor Vergata. She has authored reviews and essays in scholarly journals and translations to Italian, Albanian, Indian, Greek and Romanian, including *Ci unisce il mare. Antologia di poeti italiani e albanesi del sud*, Sarandë, Milosao, 2016; *La luna sul tuo volto*, Lecce, Youcaprint, 2017.

Francesco Altimari (1955) has been Full Professor of Albanian language and literature at the University of Calabria since 1992. He is currently researching Albanian philology and linguistics, in the Balkan and Italian fields. He is the author of a number of monographs and essays on Albanian and Balkan studies, which appeared in Italy and abroad.

Arianna Antonielli holds a PhD in English and American Literature and specializes in Humanities Computing and Digital Publishing. She teaches Digital Culture and collaborates with the OA Publishing Workshop and Project at the University of Florence. She is Journal Manager of the journals *Lea*, *Studi irlandesi*, and *Journal of Early Modern Studies*. She has published on W. Blake, T. S. Eliot, A. France, A. Gyles, M. Peake, C. A. Smith and W.B. Yeats and is coeditor, with Mark Nixon, of *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's "The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical"* (2016).

Benedetta Baldi teaches Languages and Intercultural Communication, and Languages, Cultures and Mass Media at the University of Florence. Her research interests concern both methodological and theoretical aspects of language education, with particular attention to specialist languages and communicative processes and media. An important thematic nucleus concerns intercultural communication and the language of politics, investigated both as a linguistic phenomenon and as a pragmatic and textual process. She has published several articles and books, including *Opinione pubblica: un potere fragile. Introduzione alla comunicazione politica* (2006); *La politica lontana: qualità democratica della partecipazione e mass media* (2007); *Mondobarocco. Diversità culturale e linguistica nei media* (2007); *Pensieri e parole nel linguaggio politico* (2012).



Luca Baratta graduated from the University of Florence in 2010 with a thesis entitled “The Crying Sinne of Bloud: Le streghe del Lancashire tra storia e letteratura”. He is currently a PhD candidate in Languages, Literatures and Comparative Cultures at the same institution. At Florence University, he worked as a Tutor in 2009-2010. He also served in the National Voluntary Service (2010-2011). His doctoral research project deals with the “perception of the monstrous in Early Modern England”.

Enza Biagini is Emeritus Professor of Literary Theory at the University of Florence. Her research covers literary interpretation, history of criticism (from formalism to post-structuralism and beyond), literary theory and genres in published volumes and essays.

Benedetta Bronzini holds a PhD in German Studies and has been a member of the Internationale Heiner Müller Gesellschaft (Berlin) since 2013. Her fields of study and research are Modern and Contemporary German Literature, Literature of the GDR, Art and Intermediality. She is currently working for LBC – Lessico dei Beni Culturali (Unifi).

Giovanna Carloni is a lecturer at the University of Urbino, Italy. Her fields of expertise are applied linguistics, teaching Italian as a second and foreign language, educational technology, teacher training, applied corpus linguistics, and CLIL (Content and Language Integrated Learning). She has published two monographs (*CLIL in Higher Education and the Role of Corpora. A Blended Model of Consultation Services and Learning Environments*, 2015; *Corpus Linguistics and English Teaching Materials*, 2016) and edited the volume *Insegnare italiano a stranieri. Percorsi operativi* (2015). She has also published articles on foreign language methodology, foreign languages and educational technology, teaching Italian as a second and foreign language, corpus-based translation, applied corpus linguistics, and CLIL.

Dario Collini is a PhD candidate in Italian Literature at the University of Pisa. He is a member of a research group directed by Professor Anna Dolfi whose activity is concerned with editing and cataloguing contemporary texts. His current research deals with the transcription of correspondence by Luciano Anceschi and Oreste Macrì.

Francesca Di Meglio is PhD candidate in Comparative Studies. Her research focuses on the Spanish-Paraguayan writer Josefina Pla. She translated Josefina Pla, *Racconti, Le Lettere*, 2013; Jorge Baron Biza, *Il deserto e il suo seme*, Caminito, 2005 and four stories by Fuki Takashi for the magazine *Tatōkai*, 2011.



Allison Edwards's design practice challenges the false dichotomy between work and play. She creates engaging and inclusive workshops that help explore the intersections between space, gender, and communication. Her research explores oblique problem solving strategies that create a space for social learning and collaboration.

Valentina Fiume is a PhD student of Comparative Literature at the University of Florence with a project on new forms of mystical writing and contemplative authors of the 20th century with reference to gender studies, the landscape and the mystical. She published an article on two unpublished poems by Rina Sara Virgillito in the literary journal *Il Portolano* and a literary review about the contemplative in the *Vieusseux Anthology*. She has edited and introduced the book *Ultime poesie of Rina Sara Virgillito*.

Fernanda Gallo is a Visiting Scholar at the Faculty of History at Cambridge University. She is a Teaching Fellow at the Università della Svizzera italiana, where she obtained her PhD. She graduated in Philosophy at the Università Federico II in Naples. She is the author of several journal articles and the book *Dalla patria allo Stato. Bertrando Spaventa, una biografia intellettuale*.

Pietro Gibellini (1945) was full professor of Italian literature at the University of Venice. He is in charge of the Edizione nazionale of the works of D'Annunzio and director of a number of reviews. He has published studies on literature in Lombardy from Parini to Manzoni, dialect poetry, on Belli, D'Annunzio and the afterlife of Myth and the Bible in modern literature for major publishers.

Samuele Grassi is a part-time lecturer in Italian Studies, Faculty of Arts, Monash University, where he teaches the intensive Italian language and culture programme at their Prato Centre. He has published in both English and Italian on queer and performance studies, feminist and lesbian theatres, and recently, the connections of queer theories and contemporary anarchisms. Currently, he holds a Monash University-University of Florence research fellowship at the Dept. of Languages, Literatures and Intercultural Studies ("Classed, Raced, and Gendered Narratives in AU mobility students: The case of Italy").

László Gyapay is a reader at the University of Miskolc where he has been the Head of the Department of Hungarian Literary Studies since 2002. His main fields of interest are: 19th century Hungarian literature, literary criticism, textology and literary museology.

Carolina Iacucci studied Classics in Urbino, Bologna and Madrid. She is currently a PhD student in Comparative Literature at the University of Florence focusing on the influence of the Greek novel on Shakespeare's romances. Her main areas of interest are classical reception, theatre studies, postcolonial and world literatures, and film studies.

Tomaso Kemeny is one of the most original voices of Italian contemporary poetry. He is an internationally acclaimed academic, translator and artist and has outstanding publications in poetry, narrative, theatre and literary criticism. He lives in Milan and was Professor of English Literature at the University of Pavia. For an overview of Kemeny's work, see *Ossigeno nascente. Atlante dei poeti contemporanei* [An Atlas of Contemporary Poetry], University of Bologna, <<http://www.griseldaonline.it/atlane-poeti/poeti/nordovest/tomaso-kemeny-54.html>>

Hannah Korsmeyer is a lecturer and design researcher in XYX Lab and Wonderlab in the Department of Design at Monash University. Drawing from her background in neuroscience and critical design practice, she is interested in exploring the affordances of speculative participatory design.

Eliana Maestri is Lecturer in Translation Studies in the Department of Modern Languages at the University of Exeter, U.K. Her recent publications focus on the interplay between gender and translation, and second-generation Italian Australians. Her monograph *Translating the Female Self across Cultures* will be published in 2018 in the John Benjamins Translation Library. She is now working on translation as a cultural and intermedia practice in migrant environment.

Rosalia Manno was Director of the State Archives in Florence from 1993 to 2008. In 1998 she was one of the founders of the Association entitled: "Archivio per la memoria e la scrittura delle donne" and has been its president since December 2008. She is deputy president of the Tuscan branch of the "Deputazione di storia patria" and a member of the editorial board of *Archivio storico italiano*.

Tina Maraucci graduated in Turkish Language and Literature from the University of Naples "l'Orientale". She is currently a PhD student at the University of Florence working on a dissertation about the representation of Istanbul in the contemporary Turkish novel. She has published "Trauma e memoria del trauma in Huzur di Ahmet Hamdi Tanpınar" (2013, 163-173).

Annalisa Martelli graduated at the University of Florence where at the moment she is a PhD student in Comparative Languages and Literatures. Her research

project deals with the influence of Don Quixote on Early Modern comedies and satires. She also studied Cervantes's heritage in Henry Fielding's works and the rise of English humor novel.

Silvio Melani holds a PhD in Romance Philology (Florence 1992) and in Sciences of Language and Literature (Udine 2015). His recent main work is: *Piruçmyòdoçinculurit e O biellodumnlo di valor. Per l'interpretazione della più antica lirica friulana* (2017).

Daniele Monticelli is a Professor of Italian studies and semiotics at Tallinn University. His research interests include translation studies, philosophy of language, literary semiotics and critical theory. He has published several articles on these topics and literary translations from Estonian into Italian.

Paolo Orvieto, from 1969 taught in the Faculty of Letters and Philosophy of Florence where he was full professor of History of Criticism, Italian Literature and Comparative Literatures. He has to his credit more than two hundred publications, and has taught in many foreign Universities.

Giuseppe Panella studied at the Scuola Normale Superiore of Pisa and specialised at the Ecole Normale Supérieure and Trinity College. Since 1980 he has taught Aesthetics in Pisa. His most important contributions are his four books on the notion of the Sublime from Pseudo-Longinus to Post-modernity.

Ernestina Pellegrini is Professor of Comparative Literature in the Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies (University of Florence). Her most recent books include: *Meneghella* (2002); *Epica sull'acqua. L'opera letteraria di Claudio Magris* (2003); *Altri inchiostri. Ritratti e istantanee di scrittrici* (2005); *Scritture femminili in Toscana* (2006); *Le spietate. Eros e violenza nella letteratura femminile* (2010). She was the editor of *Works of Claudio Magris* (2012); *Il grande sonno. Immagini della morte in Verga, De Roberto, Pirandello, Lampedusa, Sciascia e Bufalino* (2013). Two books are forthcoming: *Meneghella: Solo donne*, co-authored with Luciano Zampese and *Dietro di me. Le artiste surrealiste e altre genealogie*.

Sandro Piazzesi collaborates with the chair of Theory of Literature at the University of Florence, and teaches Italian language and literature at a state school and Carlo Bo University in Florence. His research deals with theoretical and philological issues related to the literature of the late sixteenth and seventeenth centuries. Among his publications: the critical edition of *Didascalìa cioè dottrina comica libri tre* by Girolamo Bartolommei (1658-1661) and an essay on the seventeenth century sacred tragedy.

Gaetano Prampolini taught Literature of the United States at the University of Florence. His writings range from the Colonial to the contemporary period, with essays on J. Smith, W. Irving, J. Fenimore Cooper, J.R. Lowell, W.D. Howells, E. Wharton, E. Hemingway, J. Cheever, R. Lowell, P. Taylor, R. Hugo, F. O'Connor, N.S. Momaday and C. Wright, among others. He has also edited a large anthology of Les Murray's poems which he translated into Italian. His current scholarly interests include the image of Italy in literatures in English, Native American literature, the shorter forms of fiction, literary translation, and hermeneutics.

Martina Romanelli is a PhD student in Italian Literature at the University of Florence. She is currently working on Francesco Algarotti's aesthetical essays. She has written reviews and essays on contemporary authors as Piero Bigongiari and Giuseppe Dessí. Her MA thesis on Leopardi's Zibaldone (supervisor Prof. Anna Dolfi) is forthcoming by Società Editrice Fiorentina.

Diego Salvadori is a PhD student of Comparative Literature at the University of Florence. His research focuses on Ecocriticism and Italian Literature. His most recent publications are *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello* (2015) and *Luigi Meneghello* (2017).

Ayse Saracgil is Associate Professor in Turkish Language and Literature at the University of Florence. Her research interests include gender, democracy, nationalism and national identity. Currently she is working on the analysis of the literary representations of gender, family and social hierarchies and on Turkish nationalism. She has authored a monograph, *Il Maschio Camaleonte. Strutture patriarcali nell'Impero ottomano e nella Repubblica turca*, 2001 (Turkish ed.: *Bukalemun Erkek. Osmanlı İmparatorluğunda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Ataerkil yapılar ve Modern Edebiyat*, 2005), and several articles.

Leonardo M. Savoia teaches General Linguistics at the University of Florence. His research interests concern both the analysis of structural properties of natural languages and the investigation of sociolinguistic and communicative processes. His publications include phonological and morpho-syntactic works (for example, *Grammatical categories*, 2010 with M.R. Manzini; *Studi sulle varietà arbëreshe*, 2012; *Introduzione alla fonetica e alla fonologia*, 2014) and works on the pragmatic and social aspects of language. Among the latter, in collaboration with Benedetta Baldi, we remind *Perché barbari? Lingua, comunicazione e identità nella società globale* (2006); *Lingua e comunicazione* (2009); *Metafora e ideologia nel linguaggio politico* (2010). Besides, with Benedetta Baldi he has published *Propagation and preservation of rounded back vowels in Lucanian and Apulian varieties* (2016).

Anna Scattigno, a former Research Fellow at the University of Florence, researches in the field of modern and contemporary history of women and the history of saintliness. With A. Contini Bonacossi she coedited *Carte di donne*, 2 vols., 2005 and 2007; one of her recent publications is: *Sposa di Cristo. Mistica e comunità nei Ratti di Caterina de' Ricci* (2011).

Sara Svolacchia is a PhD student at the University of Florence. She is currently writing a thesis on the evolution of Jacqueline Risset's poetry. In the past two years, besides working at the archive Risset-Todini, she has published some articles about modern and contemporary French literature.

Francesco Torraca (1853-1938) was a publicist, militant critic, and essayist. A former pupil of Francesco De Sanctis, he endorsed the methodology of the Historical School ("Scuola Storica"), of which he is considered a key representative from Southern Italy. He wrote several essays ranging from thirteenth-century Italian lyric to the *Studi di storia letteraria* [Studies in Literary History] of 1923.

Roberta Trapè is an Honorary Fellow of the School of Languages and Linguistics at The University of Melbourne, where she lectured in Italian Studies for five years. She holds a PhD from the University of Florence and works extensively on the theme of Australian travel to Italy and recent Italian migration to Australia.

Philippe Adrien Van Tieghem (1898-1969) was the son of the famous comparatist Paul Van Tieghem, author of theatre studies and literary movements. He followed in his father's footsteps by concentrating on comparative studies, "literary doctrines" and writers' profiles. In 1968 he promoted a rich dictionary of literatures.

Simon West lives in Melbourne. He is the author of *The Selected Poetry of Guido Cavalcanti* (2009) and of three volumes of poetry: *First Names* (2006), *The Yellow Gum Conversion* (2011) and *The Ladder* (2015). His most recent book was shortlisted for the Prime Minister's Literary Awards in 2016.

Rita Wilson is Professor of Translation Studies in the School of Languages, Literatures, Cultures and Linguistics at Monash University and Academic Co-Director of the Monash-Warwick Migration, Identity, Translation Research Network. Her recent publications focus on the relationship between (self-)translation, migration and the construction of transcultural identities.

Luciano Zampese graduated in Greek Philology at Padua. He teaches Latin and Greek at the Liceo Classico in Thiene (Italy) and Italian Linguistics at the

University of Geneva. His recent works include *Grammatica: parole, frasi e testi dell'italiano* (Carocci 2016) with Angela Ferrari; and about Luigi Meneghello: *La forma dei pensieri* (2014), *Meneghello: solo donne* (2016) with Ernestina Pellegrini.

Elisa Zanchetta graduated with Honours in German and Hungarian at the University of Padua. She has dealt with the Scandinavian and Finnish Other World from a comparative point of view. Her purpose is to suggest new research ideas that could favour the collaboration between experts of both fields.

Brian Zuccala holds an MA in Filologia Moderna from the University of Urbino and is currently working towards the completion of his Ph.D in Italian Studies at Monash University. He has co-edited with Salvatore Ritrovato a collection of essays on Pascoli, *Il seme di Urbino* (2013). With Annamaria Pagliaro he is editing a forthcoming, bilingual volume of collected essays on new approaches to Capuana studies. With Anita Virga, he is editing the Italian Studies in Southern Africa's 2018 special issues on "Italian Postcolonialisms." With Luigi Gussago and John Gatt Rutter he is working on a translated volume of George Gissing's "Racconti Americani," under contract with Nova Delphi (Rome). He teaches Italian language and literature at Monash as a Teaching Associate.

*Opere pubblicate*

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal  
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali  
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi ad accesso aperto

(<<http://www.fupress.com/comitatoscienfifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlík (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria biblioflica, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Eстетica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)



- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguario / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lecture anticanoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi, *Un carteggio di Margherita Guidacci*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Innesti e ibridazione tra spazi culturali*, 2015 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 170)
- Lena Dal Pozzo (ed.), *New information subjects in L2 acquisition: evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from human eyes*»: *Madness and Poetry 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participial Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Tewelde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)
- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saraçgil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, *Luigi Meneghello*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)



Riviste ad accesso aperto  
(<<http://www.fupress.com/riviste>>)

«Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149

«LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484X

«Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies»,  
ISSN: 2421-7220

«Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

