

LEA - LETTERATURE D'EUROPA E D'AMERICA
PERIODICO DEL DIPARTIMENTO DI FILOGIA MODERNA
DELL'UNIVERSITA' DI FIRENZE / I

Comitato scientifico

Ornella De Zordo, Mario Domenichelli, Maria Fancelli, Ingrid Hennemann Barale,
Donatella Pallotti, Anna Pinazzi, Simonetta Signorini, Beatrice Töttössy

Direzione e redazione

Mario Domenichelli (Direttore), Mario Materassi (Direttore responsabile),
Beatrice Töttössy (Redattore responsabile), Arianna Antonielli (Segretaria di redazione)

Dipartimento di Filologia Moderna - Università degli Studi di Firenze,
via Santa Reparata 93, 50129 Firenze
Tel 0039-05550561275, Fax 0039-05550561273, E-mail: tottossy@unifi.it

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

via Sardegna 50, 00187 Roma,
telefono 06 42 81 84 17,
fax 06 42 74 79 31

Visitateci sul nostro sito Internet:
<http://www.carocci.it>

LEA
Letterature d'Europa e d'America
I-2004

Soglie, margini, confini
Scritture in limine



Carocci editore

Il presente volume viene pubblicato con il contributo del Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università di Firenze.

Il volume, per gentile concessione di tutti i diretti Interessati ed Eredi, è illustrato con i disegni di Mario Materassi. La pagina che contiene l'immagine di Eugenio Montale, per espressa richiesta degli Eredi, non è scaricabile, né stampabile. Hanno collaborato alla redazione di questo numero: Nicholas Brownlees e Edward Tosques.

Registrazione al Tribunale di Firenze:
N. 5356 del 23/7/2004 (LEA, Letterature d'Europa e d'America)

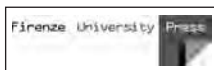


Edizione cartacea
© copyright 2004 by Carocci editore S.p.A., Roma

Realizzazione editoriale: Omnibook, Bari

Finito di stampare nel settembre 2004
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 88-430-2670-4
ISSN 1824-4920



Edizione elettronica
<http://unifi.it/LEA>
© 2004 Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28
50122 Firenze, Italy
<http://epress.unifi.it/>
ISSN 1824-484X

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico.

Indice

Editoriale di Beatrice Töttösy II

Scritture

Premessa di Maria Fancelli / 17

Self-service di Fausta Garavini	19
Padre e figlio di Sergio Givone	27
Tre modi di dire di Michele Ranchetti	33
Tredici poesie di Giuseppe Rollèri	45
Bivi di Alessandro Serpieri	51
Gli alberi di Babelsberg di Uta Treder	55
Illustri colleghi, amici carissimi di Mario Materassi	60

Il tema: Soglie, margini, confini

Presentazione di Ornella De Zordo / 65

Percorsi

I. Immaginario in transito

Le Colonne di Ercole: <i>plus ultra</i>, o il limite a «virtute e canoscenza». Ovvero, oltrepassare il limite di Marina Warner	69
Omero e Zeusi, ovvero le arti sorelle (o cugine) nell'estetica del Rinascimento di Claudia Corti	84
In cammino oltre se stessi: figure nietzscheane della transizione di Ingrid Hennemann Barale	100

Miti notturni e paesaggi stregati nella poesia tedesca ed europea tra simbolismo e decadentismo di Vivetta Vivarelli	114
Oltre i limiti del monologo interiore. Sperimentazione narrativa e discorsiva nel decimo episodio di <i>Ulysses</i> di Paola Pugliatti e Donatella Pallotti	130
Corpi oltre la norma. Strategie di resistenza del soggetto postmoderno di Ornella De Zordo	166

II. Ritratti limite

Il passo zingaro della poesia di Sara Barni	179
Brevi annotazioni sul tema del confine nell'opera di Ingeborg Bachmann di Rita Svandrlik	191
Tra ironia e <i>pathos</i>: <i>Inventions of the March Hare</i> di T. S. Eliot di Arianna Antonielli	195
Anatevka, o del confine di Guido Fink	206
<i>Berlin</i>, una città per Morgenstern di Lucia Borghese	216
Metastasio e altre presenze: intertestualità e ipertestualità nella poesia di Christina G. Rossetti di Jean M. Ellis D'Alessandro	220

III. Linguaggi e confini

«La giustizia» (Gerechtigkeit) contro «le leggi dell'autorità» (<i>Disziplin</i>). Kafka e il desiderio di aiutare gli altri di Antonio Cassese	233
Confini di potere e potere del linguaggio: la Costituzione degli Stati Uniti interpretata dal <i>Federalist</i> di Gigliola Sacerdoti Mariani	250
Al limiote del confine: incontro tra cultura ottomana ed europea nella seconda metà dell'Ottocento di Ayşe e Saraçgil	267
Notizie, verità e invenzione: il mondo letterario inglese giudica l'avvento della stampa giornalistica periodica di Nicholas Brownlees	278
La retorica dell'etica di Valerie Wainwright	288

IV. "Limes litterae": ipotesi di gestione

Dalla Francia con furore: <i>La littérature sans estomac</i> di Pierre Jourde di Giovanna Angeli	301
La critica letteraria sulla soglia tra caos e cosmos di Alessandro Serpieri	305
«Acerrima comparazione». Sulla letteratura comparata secondo Vittorio Santoli di Maria Fancelli	310

Europa, identità nazionali, identità europea e letterature comparate di Mario Domenichelli	318
Dal “culto interletterario” alla cultura <i>weltliterarisch</i> di Beatrice Töttössy	325

**Osservatorio:
Dal mondo della traduzione e degli studi culturali**

Premessa di Beatrice Töttössy / 337

I. Documenti

Linea, limite, confine: problemi di traduzione di una poesia di Anna Achmatova di Valentina Rossi (<i>per una versione corredata di tabelle italo-russe si veda LEA ONLINE</i>)	339
Il farsi di una traduzione memorabile: l'Ulisse di Joyce nel fondo Giulio de Angelis di Anna Maria Aiazzi (<i>per una versione ampliata si rimanda a LEA ONLINE</i>)	349

II. Proposte di lettura

S. Ouditt (ed. by), <i>Displaced Persons: Conditions of Exile in European Culture</i> , Ashgate, Aldershot 2002 (Nicoletta Caputo)	360
A. R. Falzon, <i>L'effetto Arcimboldo: le traduzioni sovversive di Angela Carter</i> , Temi, Trento 2002 (Anna Maria Aiazzi)	363
C. Bianchi, C. Demaria, S. Nergaard (a cura di), <i>Spettri del potere. Ideologia identità traduzione negli studi culturali</i> , Meltemi, Roma 2002 (Arianna Antonielli)	365
G. Calabrò (a cura di), <i>Teoria, didattica e prassi della traduzione</i> , Liguori, Napoli 2001 (Anna Maria Aiazzi)	369
R. Zacchi, M. Morini (a cura di), <i>Manuale di traduzioni dall'inglese</i> , Bruno Mondadori, Milano 2002 (Anna Maria Aiazzi)	370

III. Fonti e risorse elettroniche delle civiltà letterarie

Enciclopedie e dizionari americani e inglesi in linea di Nicoletta Caputo	372
Abstracts of the Papers	375

[Soltanto in LEA ONLINE
<http://www.unifi.it/LEA>

Dalla vita letteraria mondiale

1. Incontri e discussioni sugli studi letterari europei e internazionali
2. Cronache dei processi ed eventi della *Weltliteratur*
3. Informazioni sulle istituzioni letterarie europee e internazionali]

Editoriale

Con LEA, *Letterature d'Europa e d'America*, gli studiosi del Dipartimento di Filologia Moderna dell'Università di Firenze danno inizio alla pubblicazione collegiale di parte dei risultati del loro lavoro scientifico, di ricerca "pura", in quanto innovazione storico-letteraria e teorica, o di ricerca "applicata" alla comunicazione culturale, alla didattica e alla gestione del patrimonio linguistico e letterario europeo, statunitense e australiano. Si tratta di finalità che appaiono ovvie per un gruppo di esperti di civiltà "straniera" o "non-italiane", per usare una locuzione che si accosti il più possibile alla ipotetica neutralità di una antropologia sociale.

Anche taluni aspetti strutturali intendono richiamarsi allo stile e alla solidità tradizionali dell'Accademia. Tra essi, ad esempio le due sezioni, *Il tema* e *Osservatorio*, che registrano opzioni di ricerca e attenzione culturale in questo senso naturali. Sul piano delle scelte tematiche le due sezioni non si discostano dall'antica consuetudine, per la comunità scientifica, della «formalizzazione, al più alto livello possibile, di un discorso di tipo intellettuale», che Alberto Asor Rosa (era il 1988), riferendosi al letterato in senso stretto, definiva come abitudine a darsi un «punto di vista conservativo sul mondo». Tale visione "alta" della realtà appare oggi un bene epistemologico "migrante" dal territorio della letteratura verso tutti gli spazi di quel pensiero colto che voglia condursi verso nuove ed esclusive profondità del sapere e dilatarne, con distacco, l'orizzonte. Distacco, ironia, senso della realtà e scelta realistica sono passaggi concatenati tra loro vicendevolmente e inevitabilmente coerenti sia nel letterato che nell'intellettuale in genere, e ciò avviene in tutta la loro produzione: nella letteratura, nell'arte, nella "formalizzazione" in generale.

LEA ha assunto questa volta come campo di approfondimento la riflessione su *Soglie, margini, confini*. Ha recepito così «anche nell'ambito della cultura letteraria» un tema cui i filosofi e gli scienziati sociali hanno già da tempo riconosciuto attualità e superiore importanza. La *Presentazione* alla sezione, firmata da Ornella De Zordo, informa circa la ricca tipologia delle nuove soggettività di confine, di passaggio, di trasformazione. Circa le nuove forme di *libertà* scaturite dallo sconfinato «spazio neutro dell'instabilità semantica». A tali libertà (o alla loro mancanza o alla difficoltà per esse di affermarsi) si riferiscono anche gli interventi dell'*Osservatorio*, che in questo volume viene interamente dedicato al mondo della traduzione.

Come opera complessiva, come molteplicità di pensieri la cui coesione – al di là delle energie provenienti dalla collegialità – si alimenta di un proprio modello narrativo, di un senso, di un *ordine* autocostruitosi a composizione e struttura, insomma di una «regia e strategia d'insieme», se vogliamo esplicitamente citare uno dei teorici in Italia della forma-antologia, il critico Alfonso Berardinelli, LEA si presenta come una forma d'insieme autoprodottasi nel *duplice* ambito della *cultura* letteraria “straniera”, non-italiana (di competenza primaria dei filologi moderni) e italiana (elemento qui costantemente coinvolto dalla metodica comparazione, “connaturata” al *milieu* intellettuale immediato in cui operano, in Italia, gli studiosi di letteratura appunto non-italiana).

All'interno di un ordine articolato così fatto può evidentemente prodursi una moltitudine di forme. Qui per noi la sezione *Scritture* si configura come una vera antologia, con una propria densità poetica. La quale poi, per effetto della regia e strategia d'insieme, come puntualizza la *Premessa* di Maria Fancelli, s'irradia sul «rapporto di scambio libero» con il lavoro di ricerca, di critica, di teoria. Tale modo trasversale vede “ospiti” di LEA, questa volta, Fausta Garavini, Uta Treder, Sergio Givone e Michele Ranchetti che si presentano in quanto autrici e autori di racconti, romanzi e poesie, ma anche Giovanna Angeli in veste di perspicace giornalista accademico-culturale a Parigi e Marina Warner con la sua visione mitologico-storica in transito fra cultura e lingua italiana e anglo-americana. Antonio Cassese, giurista, qui finemente si dedica alla «formalizzazione al più alto livello di un discorso» tipicamente letterario. Taluni colleghi sono “in maschera”. Si tratta di Giuseppe Bevilacqua, qui poeta, e Mario Materassi che fornisce all'“insieme” LEA energie compositive inconsuete in questo tipo di pubblicazioni, sconfinando e liberando ma anche formalizzando (ha appreso, supponiamo, dalla cultura mitteleuropea del distacco: «C'è ironia» – diceva Musil – «quando un clericale viene rappresentato in modo da colpire, oltre a lui, anche il bolscevico»).

Forse è una specie di fisionomia del *doppio* che caratterizza LEA nel suo insieme. Senza incrinare in nulla la responsabilità individuale per l'elaborazione scientifica che resta, appunto, individuale, LEA, per volontà collegiale, accorda anche spazio allo *Zeitgeist*, che ama gli sconfinamenti e la fluidità dei generi. Nell'ambiente LEA, lo spirito d'epoca postmoderno induce a produrre chiavi di lettura, orizzonti e progetti nuovi e a muoversi verso la “grande” diffusione, nelle sue nuove modalità. Dove il *target* saranno le *nostre* istituzioni, i *nostri* studenti e i *nostri* media: la cultura italiana a diretto contatto con la cultura non-italiana, europea e mondiale. Ed è proprio ciò che s'intende fare raddoppiando LEA in una versione anche online, presso la Firenze University Press, in una edizione a periodicità più ravvicinata rispetto all'edizione cartacea, e ampliata con alcune sezioni di informazione su quanto accade nel mondo letterario globale. Una informazione che, mirata alla comprensione, usa forme e maniere espressive glocali.

Questo per aderire ai nostri tempi, quelli in cui il sapere come sistema (come “insieme”) non nasce più soltanto dal rapporto con la realtà materiale-effettuale (la prima) e con la realtà artisticamente creata (la seconda), ma inoltre dal fatto che ci troviamo all’interno di quella terza realtà telematica che costringe tutti i nostri modi di pensare e di vedere (scientifico, letterario-artistico o religioso) a rivedere lo statuto ontologico-sociale della propria materia prima, del proprio specifico immaginario, tra cui *in primis* quello letterario, collettivo o individuale che sia, ma finora comunque e in ogni caso generato e alimentato dalla *Bildung*, dalla cultura letteraria canonica, che ora si trova *per questo* in via di trasformazione. Oggi la cosa letteraria, per diventare un *oggetto visibile* onnipresente, finisce per essere una quantità di brandelli residuali dello spettacolo di massa, di un’opera totale seriale, a puntate, che si vuole perfetto connubio tra estetica e tecnologia. LEA ONLINE, nella sua “formalizzazione, al più alto livello possibile, di un *discorso telematico di tipo intellettuale*”, tenterà di dare una risposta a quella che sembra una versione postmoderna dell’antica vulgata: la traduzione telematica della cultura, con forte deficit di canonizzazione. Giovani ricercatori, dottori e dottorandi, studiosi delle civiltà letterarie *altre*, saranno i protagonisti della necessaria ri-traduzione e ri-scrittura operata da LEA ONLINE.

BEATRICE TÖTTÖSSY

Premessa

Aprire una sezione dedicata alla libera scrittura all'interno di una rivista universitaria che ha come prima finalità lo studio scientifico della letteratura sembra appartenere oggi quasi ad un ordine naturale degli eventi. L'università, infatti, che istituzionalmente ha dato alla letteratura uno statuto scientifico, attraversa un periodo di profondi mutamenti soprattutto a causa della nuova domanda di formazione che la società le rivolge ormai da anni. L'insegnamento della letteratura, in particolare, è investito appieno dallo stesso processo di trasformazione che interessa anche tante altre discipline accademiche e tutta la ricerca umanistica nel suo complesso. Eppure crediamo di poter dire oggi che, su un orizzonte più vasto, la letteratura vede progressivamente riconosciuto il suo valore cognitivo e la sua funzione civile; né ci pare un caso che la parola poetica, nonostante la durezza dei tempi, stia ritrovando una propria centralità mentre, quasi seguendo un singolare percorso parallelo, la filosofia si è andata facendo sempre più ermeneutica e scienza dell'interpretazione.

Il fatto è che ci troviamo di fronte a un generale riposizionamento di confini e a un imponente processo di mutazione destinato a cambiare molto il nostro modo di pensare, di fare e di studiare la letteratura.

Per tutte queste ragioni ci è sembrato naturale prendere atto di un così appassionante processo e accogliere in questa rivista, proprio nella sua parte iniziale, i frutti che liberamente germinano dalla frequentazione e dalla conoscenza dei meccanismi poetici, nella piena consapevolezza che, tante volte, è stata proprio questa capacità di uscire dai limiti del discorso strettamente analitico la linfa segreta che ha alimentato molti e importanti percorsi di ricerca. Ci è parso in piena armonia con il nostro tempo collocare questi frutti dell'immaginazione creatrice in una zona contigua a quella nella quale trovano tradizionalmente posto studi di carattere scientifico, in un rapporto di scambio più libero e più vivo tra atto di invenzione poetica, lavoro di ricerca e riflessione critica e teorica.

MARIA FANCELLI

Self-service

di *Fausta Garavini*

Una volta questo locale era assai meno accogliente. Anzi, era assolutamente inospitale: tavoli e sedie di formica verdina con i piedi nichelati, pavimento di linoleum, su tutto la luce fredda del neon. Ora non si riconosce: tavoli di legno, sedie imbottite, piante verdi forse vere. Ma quello che non è cambiato e mi attira ancora, come prima, in questo posto, è la sua perfetta impersonalità. Scegli e mangi, tutto da sola, senza far parola con nessuno.

Che sollievo il pasto solitario, per di più ridotto ai suoi minimi termini, alle cose più semplici, facili, quelle che uno potrebbe prepararsi anche da sé ma che è così bello non dover preparare. Che liberazione rispetto alla sacralità del pranzo in famiglia, subito per tanto tempo, a ore fisse, guai a chi sgarra, e guai a chi non apprezza i piatti elaborati con tanto amore, accompagnati dalla descrizione delle ricette, dai commenti sul più o meno dei vari ingredienti che assicura il miglior risultato. Fin dall'ingresso, anzi fin dalle scale ti assalivano gli effluvi della cucina, potevi indovinare quel che avresti trovato in tavola. Ma il peggio era quando dovevo aiutare mia madre, la domenica, e quegli odori mi impregnavano i vestiti, i capelli. Me li sentivo addosso anche di notte. La mattina del lunedì cambiavo la federa e facevo uno shampoo, ma se non avevo tempo mi toccava portarmeli dietro ancora per una giornata. Non sopporto i profumi, figurarsi quelli del soffritto o dell'arrosto. Le mani me le lavavo infinite volte, sfregando col sapone, durante la preparazione del pasto: mi disgustava l'unto sulle dita, e l'afrore insistente dell'aglio o della cipolla.

Non che queste ripulse mi togliessero il gusto del mangiare; ma la tavola per me non è mai stata una preoccupazione, tanto meno un interesse: sono capace di nutrirmi tutti i giorni a pane e formaggio senza la minima insofferenza. I buoni cibi posso apprezzarli solo a condizione di trovarli già pronti. Lo stesso con i bambini: carini – qualche volta – ma non ho nessuna voglia di farli.

Ero la più grande di quattro tra fratelli e sorelle, gli altri erano arrivati otto anni dopo di me, uno dietro l'altro. Avevo visto l'addome di mia madre sformarsi in un pancione mostruoso, le gambe imbitorzolirsi di varici, la sua vita comprimersi nel ritmo pappa-cacca-nanna. Non ho mai avuto la vocazione materna e trovo insoffribile la retorica della procreazione. Un feto in pancia mi fa l'effetto d'una proliferazione abnorme che mi divora le viscere – e una volta espulso mi divora l'esistenza. Finite la cacca e la nanna, resta sempre la pappa, ci risiamo, la cibaria per tutta la famiglia, senza contare gli invi-

tati, quando il marito annuncia che verrà a colazione il collega di Milano, con signora, o che bisogna dare un ricevimento per la personalità di passaggio che ci onora della sua amicizia.

Eppure c'ero cascata anch'io, nel tranello della brava padrona di casa, a cui nessuno impedisce di svolgere una professione – io insegnavo –, a patto però che sappia anche mettere in tavola e ricevere come si deve, e che il suo lavoro non vada a detrimento dell'organizzazione familiare. È importante per il marito, magari per la carriera del marito. E una s'impegna con tutta se stessa per essere degna della qualifica di brava moglie.

Mi lasciai prendere, come si dice farsi prendere da un racconto: mi insinuai nelle sue trame. Rimossi la mia esperienza originaria – l'immagine di mia madre – per costruirmi un'altra favola familiare che m'illudevo diversa. Ma era, anche la mia, una variante dell'atavica favola romantica in cui tante donne sono state chiamate a consumare la loro vicenda. Mi lusingai nel ruolo di angelo custode – custode del genio di Fabrizio, l'artista – e mi ritrovai ineluttabilmente angelo del focolare. Come fare altrimenti? Lui era incapace di sbrigarcela nel quotidiano, perennemente distratto, la testa tra le nuvole. La sua inettitudine mi disarmava.

Amavo quella sua aria di pulitezza aristocratica, pelle pallida, quasi esangue, che non denunciava in lui il buongustaio, capelli castani corti e lisci, basetta dritta, perfetta la scriminatura su una parte, baffetti concisi e ben pareggiati. Ammiravo la raffinatezza delle sue incisioni, che inventariavano la poesia di oggetti desueti – una macchina da cucire antidiluviana, un calamaio di petro col tappo a foglia, una campanula di vetro rosa smerlato –, captavano la nostalgia d'un mondo di ieri – case semidistrutte, officine abbandonate, tetti sfondati, vetri trafitti. Anche quando andavamo in giro, mi portava in quartieri lontani, lembi di periferie deserte. A Venezia lungo il rio degli Ognissanti verso San Basegio, in fondo ai bacini portuali, fra casupole basse e ponti di legno, fino alla vecchia fabbrica del cotonificio, relitto spettrale, le vetrate in fronte. A Parigi nell'atmosfera nordica e brumosa del Canal Saint-Martin, oltre le chiuse, fino alla Villette, al di là dei macelli.

Fabrizio era un mago d'immagini che indagava nel presente il suo imminente sapore di già passato. Voleva fissare gli aspetti più fugaci di un'epoca, i dettagli presto dimenticati, le cose effimere e insigni che accennano a un incongruo paradiso perduto. Il suo gusto del *démodé* significava la curiosa facoltà di sentire anche il tempo attuale come un futuro buon tempo andato. Mi accorsi presto che significava anche, nell'artista, l'attaccamento alla tradizione – compresa quella della buona cucina, e della tavola apparecchiata secondo le regole, non all'americana per carità. La tovaglia di lino ricamata, il centro fiorito, i due candelieri, i piattini d'argento per il pane; e per i pranzi i bicchieri in fila da sinistra a destra – acqua, vino rosso, vino bianco, champagne – più le mezzelune di cristallo per l'insalata, ma no, vanno portate insieme al piatto

dell'arrosto, a proposito i piatti vanno serviti tiepidi, e alla frutta deve arrivare la coppetta lavadita con qualche petalo di rosa o una fogliolina di menta.

Che fossi giovane e innamorata vale come scusa? Dimenticai che le mie ambizioni non potevano concentrarsi sulla cristalleria baccarat che Fabrizio aveva ereditato dalla nonna o sullo sformato di carciofi che lei faceva così bene: uno dei più delicati, da servire per tramesso, come consiglia l'Artusi. Mi ci misi di buona volontà, per contentare Fabrizio. Ma non avevo estro. Non ero riuscita a imparare nulla da mia madre, che aiutavo distrattamente, con ripugnanza. I miei tentativi, Artusi alla mano, non furono mai all'altezza. Non seppi mai penetrare i misteri del mantecato, e soprattutto un giorno ebbi la certezza di non voler sacrificare il mio tempo a una crema pasticceria. È un'opera d'arte – diceva Fabrizio lasciandomi dire – né più né meno delle mie incisioni. Aveva perfino ragione, ma la mia vocazione non era quella: si può chiedere a un aspirante corridore di diventare un boxeur? E una donna ha forse in sé il gene – il genio – della casalinga?

Dietro le lenti, credevo di scoprirgli negli occhi una punta di malizia. Sempre così: riserbo, contegno, ironia lieve, un parlare privo di fronzoli ma spinoso di sottigliezze. E io, mentre si lasciava, di qua e di là, i baffetti compunti, non sapevo se fingeva di prendermi sul serio per meglio prendermi in giro. Non sono certa che mi ascoltasse. Forse avrei resistito, ringoiando le mie recriminazioni, se soltanto lui non mi avesse opposto quel suo sorriso sfacciatamente indifferente che designava normale il mio ruolo di serva. La casa ben messa, i pranzi per i suoi clienti erano più importanti di tutto, ovviamente anche del mio lavoro. Lo so, dicevo delle banalità, anche se ho sempre cercato di scrollarmi di dosso i luoghi comuni più attaccaticci del femminismo. E poi, al diavolo l'insoddisfazione di Fabrizio per le cosiddette banalità. Controllo, stile, essere spiritosi, possibilmente originali. Ho imparato anch'io che l'ironia, quella di buona marca, illumina solo chi prende le cose sul serio, e che il coraggio di vivere sta nel coraggio di essere – sempre sorridendo! – banali. E poi al diavolo anche il sorriso, la marca orgogliosa della superiorità, il secondo grado con cui pretendiamo di nobilitarci. Mi scorticai: sei un macho mediterraneo, ecco cosa sei.

Ricordo perfettamente i suoi occhi fissi nella tazza del tè – porcellana di Limoges –, giocava col cucchiaino schiacciando ostinatamente, spicchio per spicchio, la rondella di limone che via via riaffiorava in superficie. Concentrato in quel gesto, evitava il mio sguardo. Non aveva mai creduto che mi ribellassi sul serio, che avessi l'audacia di rompere le righe. Contava sul torpore in cui mi aveva avvolto la forza stabile del suo tradizionalismo, la sua innocente persuasione di essere nel giusto ordine delle cose. Non si mosse nemmeno quando gli dissi: andrai ad abitare nel tuo studio. Ma la sua maschera ironica si spappolò come fosse di cartapesta e gli rimase incollata al viso, molle e appiccicosa.

Nei nostri patti, per fortuna, il progetto bambini era stato rinviato a più tardi. L'appartamento che occupavamo apparteneva ai miei genitori, me ne riap-

propriai, lo svuotai delle cose di Fabrizio, i suoi limoges, i suoi baccarat, i suoi oggetti pateticamente desueti. Certo, ci misi del tempo per rimettermi, Fabrizio era il mio primo grande amore e me lo portavo dietro. Ma dietro. Il primo amore è qualcosa contro di noi, contro quello che non siamo ancora ma che diventeremo. Qualcosa che vuol trattenerci nell'età del morbillo e che non ha niente a che fare con le malattie della vita vera.

Le speravo, quelle malattie. Tuttavia mi vietai la condizione del catecumeno, perennemente in attesa del battesimo. Avrei vissuto altrimenti, a modo mio. La scuola non bastava a riempirmi, ma mi ci impegnai, con una rassegnazione efficiente, abbastanza efficiente da poter trasformarsi in moderata soddisfazione sul raggiungimento di moderati obiettivi. Mi aggrappavo a programmi minimi per dare via via un senso compiuto alle mie giornate. Cominciai a fare delle recensioni per una rivista e finii per entrare in redazione. La trasformammo, quella rivista, con le idee che mi feci venire e che furono accolte con entusiasmo. Fu un successo. Lavoravo a tempo pieno, pervasa da una specie di ansia di redenzione. Volevo cancellare il mio recente passato, il mio imperdonabile errore. Mi ripetevo che i condizionamenti della femminilità, le dipendenze ancestrali, insomma il cosiddetto vissuto culturale non mi giustificavano. Perché non avevo agito da essere responsabile, negandomi a quel ruolo che non mi era congeniale?

Naturalmente avevo smesso di far da cucina. Accendevo il gas solo la mattina, per il caffè. Ogni tanto, con gli amici, andavo al ristorante, ma quotidianamente venivo qui, al self-service. Mi sembrava di essere sfuggita alla legge di gravità, mi sentivo muovermi con leggerezza. Per tutto quel periodo, sera dopo sera, indugiavo, dopo la parca cena, a ispezionare il campionario umano che mi circondava, a riconoscere ai tavoli vicini altre solitudini, forse non scelte né accettate. La mia, la inalberavo come una bandiera mentre lasciavo i miei pensieri vagare sui possibili. Frammenti sconnessi d'un film tutto da costruire, immagini in dissolvenza incrociata che sarebbero probabilmente sparite nella fase di montaggio. Il futuro era nebuloso, indefinito, ma ero sicura almeno di essere padrona di me stessa: sarei riuscita a spremere umori potabili dall'astruso pasticcio dell'esistenza.

Qualcuno di fronte a me una sera mi chiese il sale. Lo rovesciò, si scusò – accidenti, non sarà superstiziosa? –, finì che attaccammo discorso. Così conobbi Enzo. Un uomo solido, pratico, che non si perdeva dietro a fantasie passatiste. Non che gli mancasse l'immaginazione, ma si affidava soprattutto all'esercizio della lucidità critica per stacciare il tritume dei giorni. Era consigliere comunale e giornalista del quotidiano cittadino: seguire tutto quello che succede, leggere tutto quello che se ne scrive, strologare su tutto quello che si tace nei giochi foschi della politica... tener sveglia l'opinione. Ecco il mio compito – si accalorava – il mio puntiglio. E qui batteva il pugno destro chiuso sulla palma sinistra aperta, mani forti, dita quadrate. Era un uomo di passione, di desiderio

impetuoso, trascinante. E poi pieno d'iniziativa, un uomo tuttofare. Pretendeva di cavarsela da solo negli impicci quotidiani: si occupava bene o male del suo guardaroba – naturalmente non vedeva le macchie –, si provava perfino ad attaccare goffamente i bottoni. I risultati erano per lo più disastrosi, ma la buona volontà restava convincente. Non ti preoccupare, farò io, mi rassicurava quando gli spiegavo la mia allergia alla culinaria. Un argomento su cui lui invece amava abbandonarsi, sfoggiando la sua facondia. Perché anche lui era un buongustaio, e per di più teorizzava l'arte del banchetto. Un temperamento conviviale, che al self-service andava soffrendo, per necessità, per fretta o per caso.

La fisiologia ci governa, perorava. L'altera indipendenza dello spirito è una bufala consolante con cui l'uomo cerca di affermare la propria eccezionalità di anello estremo nella catena dell'essere. Favole, vizi della mente che si disfanno nella distensione del corpo. Bisogna tornare alle funzioni elementari, ristabilire l'aderenza col nostro io, rilassarsi, rendersi disponibili alla cerimonia comune della nutrizione. Allora sì, riscaldati dal cibo e dal vino, allentiamo i nostri lacci e siamo aperti al contatto, non per nulla il convivio è convivenza e conversazione. La bisboccia scioglie la lingua e i discorsi a tavola diventano più saporiti. Quindi, deduceva, conta quel che si mangia ma anche con chi si mangia.

Fu di parola, faceva lui da cuoco. Rapido ed efficiente, benché arruffone. Non voleva che mettessi bocca né dito. E nemmeno io lo volevo, ligia ai patiti. Anzi, li interpretavo alla lettera, non mettevo neppur piede in cucina mentre lui sfaccendava. Ma dopo ogni pasto, giorno e sera, la cucina era un vero kafarnao: tegami anneriti, teglie incrostate, forno bisunto, dappertutto macchie d'olio, schizzi di pommarola, carte oleose, veli di cipolla, bucce di patate. La colf veniva due sole volte la settimana, ovviamente io facevo da sguaftero, bisogna pur dividersi le incombenze. Non sapevo tacitare altrimenti un mio subdolo disagio che fui costretta a identificare come senso di colpa. Erano dunque così forti i condizionamenti culturali? Impossibile scrollarmi di dosso il modello tradizionale senza pagare uno scotto. Lui cuoco, io lavapiatti. Diventò una quotidiana guerra di posizione. Ancora una volta, lui creatore, io... *criado*, come dicono gli spagnoli per designare i servi.

Il caos in cucina giungeva al parossismo in occasione dei frequenti inviti. Non erano pranzi ufficiali con commensali di riguardo, erano occasioni per ritrovarsi con gli amici: a desco, secondo la teoria di Enzo, si allentano le tensioni, si assorbe chimo e si spurgano confidenze, ci si libera dei veleni segreti, si lasciano scorrere i succhi vitali. Un modo per rigenerarsi quando le situazioni che vivi ti farebbero crepar di bile. Per quegli incontri Enzo superava se stesso: pelava, pestava, trinciava, frullava, grattugiava, infarinava, rosolava, crogiolava, assaporava, farciva, lardellava. E io, dopo: sbrattavo, raschiavo, sgrasavo, strofinavo, lucidavo, spazzavo, davo il cencio. Le tossine della mia irritazione, che del resto non avevo mai eliminato, m'invadevano subdolamente, straripavano mentre buttavo gli avanzi. Quanto sciupio, m'infuriavo contro quelli che non terminavano le porzioni, lasciando la roba nel piatto. Lo spre-

co, qualcuno lo ha pur detto, è una forma di trionfo continuo sui poveri, sugli impotenti, sui malati. Ma lui, uomo di sinistra godereccio, non aveva il senso della parsimonia. Non lo disturbavano nemmeno, durante le feste, le imbandigioni sontuose di ristoranti e negozi di alimentazione, l'euforia trionfale di tacchino farcito, luminarie al neon, pacchetti-regalo infiocchettati.

Per Natale propose pasticcio di cacciagione e un cappone arrosto tartufato che richiese tre giorni di frollatura. Anch'io ormai ero frolla, dopo una lenta maturazione. Non era mai stato un grande amore. Mi sfuggì dalle mani mentre sfregavo casseruole.

Tornai al self-service. Cosa volevo insomma, mi dicevano le amiche, il pomo che canta e l'acqua d'oro che suona e che balla? Aver la fortuna d'un uomo che mi faceva da mangiare, non mi bastava? Non mi piaceva mangiare? Affari miei, se pretendevo di vivere come nessuno vive, se consideravo penose consuetudini da evitare quelli che per gli altri erano piaceri irrinunciabili.

Eppure, a vivere come nessuno viveva, ebbi un periodo di tranquilla felicità. Avevo cominciato una ricerca che mi appassionava, su Matilde Serao. Volevo essere come lei: dimostrare, senza ideologismi sovvertitori, che una donna può farcela mettendo nel lavoro la stessa energia con cui procrea e manda avanti i figli e la casa. Passavo i pomeriggi in biblioteca, di rado alzavo gli occhi dal tavolo, ipnotizzata dalla catena dei rinvii, una notizia dietro l'altra, in una caccia al tesoro in cui per il momento contava la disciplina del gioco. Uscivo quando suonava la campanella della chiusura, le spalle ingranchite, la testa gremita di letture e la cartella di appunti. Più tardi quella provvista d'ingredienti avrebbe composto uno stufato succulento: avrei scritto un libro su Matilde. Intanto quelle ore in biblioteca erano una droga, il pane papaverino dei tempi penuriosi.

Al self castigavo i miei pasti già moderati: una sogliola pallida, certamente surgelata, o una mozzarella gommosa, verdure lesse o insalata. Nessun lenocinio, e mi piaceva perfino lo squallore dell'ambiente. Mi permetteva di non distrarmi, di riconcentrarmi in me stessa. Non tanto per scrutarmi dentro, quanto per crogiolarmi nelle ragioni che mi spingevano a quella goduta mortificazione. La soddisfazione di sbarazzarmi dei compiti domestici, ma non soltanto: la fierezza, anche, di dimostrare che si può vivere di poco senza patire. Che i pasti che la gente considera normali – abbuffate che ti lasciano abbiosciato sulla sedia o ti costringono a buttarti sdraiati – sono sempre eccessivi, offensivi. Che gli schifilosi che piluccano di malavoglia – troppo crudo, troppo cotto, troppo sciapo, troppo salato – meriterebbero un soggiorno ai lavori forzati. Che infine – soprattutto, anzi sotto sotto, questo era il denominatore comune delle mie reazioni – siamo tutti cannibali, pronti a mangiare l'altro: ma che di solitudine si può vivere, che l'unico modo dignitoso di vivere, anche in compagnia, è divorarsi e digerirsi da soli. Senza chiedere a nessuno di ammannirci il mondo in fricandò per rendercelo commestibile.

Soprappensiero, mi guardavo intorno. Cominciai a notare, sera dopo sera, un viso bruno, due occhi gradevolmente arguti che mi fissavano. Poi, una volta, era lunedì, la bocca piccola si aprì in un sorriso sgranando una fila di dentini candidi perfettamente allineati. Come dire? Io, sventurata, risposi. Francesca si alzò dal suo tavolo, raccolse la borsa con la sinistra e venne verso di me mentre con la destra si spettinava i capelli cortissimi che le davano l'aria d'un monello. Prendemmo un caffè, facemmo conoscenza. Poi altri caffè, fino al venerdì. Era un giugno caldo. Il sabato pomeriggio la biblioteca è chiusa, anche lei era libera, decidemmo una passeggiata sulle colline grondanti di ginestre.

Mi ci volle fiato e coraggio. Avevo sentito il fluido imponderabile dell'attrazione condensarsi fra di noi, gonfiare e premere sotto la ragnatela delle convenzioni. Cercai di non arrivare all'appuntamento impreparata, ma nel travaglio dell'ultima mezz'ora tutti i miei ragionevoli controlli furono scardinati e sommosi. L'emozione è ministra d'illuminanti turbamenti, di messaggi che la coscienza in equilibrio tenderebbe a respingere. Finimmo la serata abbracciate sotto un cielo immenso, sciarpatato di frange splendenti.

Era invasata, infettata d'ideologia femminista. Mi fece conoscere le sue compagne, che volevano fondare una società di artiste e organizzare incontri letterari e mostre di pittura, fra sole donne. Un ghetto, dissi, il territorio separato del femminile. Gli uomini fanno forse delle mostre esclusivamente maschili? Volete isolare i lavori delle donne come si espongono a parte quelli dei bambini e dei matti.

Francesca si dispiacque, ma non me ne volle. Era intelligente e piena di talento. Soprattutto sapeva riconoscere con sicura consapevolezza le qualità e i limiti del proprio talento. A tempo perso scriveva – vorrei dire scalpellava, tanto la sua scrittura era lapidaria – dei racconti di piccole dimensioni, sobri, asciutti, la perfezione del cortometraggio. A tempo pieno faceva l'attrice, in una compagnia di giovani. Mi affascinava quando parlava di teatro: della naturalezza dell'innaturale, della doppiezza dell'attore, a mezza strada fra il reale e l'immaginario, sempre teso nel tentativo di disputare l'uno all'altro. Il doppio che esce di dentro, diceva, è altrettanto reale di noi stessi.

Lei del resto era doppia, c'era in lei una Francesca che non sapeva di dove veniva. Nella sua prima infanzia vedeva pareti spoglie, una suora bianca e grassa, altri bambini: il brefotrofio. Era troppo piccola per ricordare di più. I suoi ricordi cominciavano più tardi, quando era stata affidata a una famiglia. Ma aveva avuto dei problemi, non amava parlarne. Mi si attaccò, me la portavo addosso come il paguro porta una spugna. Dovevamo vivere così, ripeteva, in simbiosi, non obbligata ma facoltativa, concentrando in soccorrevole equilibrio le nostre virtù di autonomia individuale. Un rapporto di nutrizione.

Quanto a nutrirsi, Francesca si nutriva, ma non le interessava il mangiare. Le interessava però mangiare a casa, aveva nostalgia di casa, amore per la casa. Non importa far da cucina – cercava anche lei di tranquillizzarmi –, per-

ché costringersi a fare quello che non piace? Non viene mai bene. Le cose si comprano già fatte, basta scaldarle. Me ne occupo io.

Mi trovai di nuovo in trappola. Francesca portò a casa, trionfante, un forno a microonde: le vivande ci andavano dentro già nel piatto, si eliminavano le caseruoie, in pochi minuti tutto era pronto. Cominciarono i polli arrosto, le polpettine, gli arancini di riso, tutto preso in rosticceria. E l'insalata? Troppo faticoso mondarla, sentenziò lei. E arrivava dal supermercato con spinaci precotti e carote grattugiate conservate in vasetto. Dopo qualche tempo presi ad accusare cattiva digestione, acidità di stomaco, punture al fegato. Le feci osservare che al self si poteva mangiare qualcosa di meglio, che non valeva la pena di stare a casa per trangugiare cibi riscaldati e conservati. Mi guardò con rimprovero: e la nostra privacy, il piacere della cenetta a quattr'occhi? Resistetti. Non resisteva il mio digerente, ma mi resi conto che non dipendeva soltanto dalla qualità dei cibi. Non sopportavo che il ritmo delle giornate dovesse scandirsi sui pasti, benché abbracciati, l'obbligo di ritrovarsi più o meno a ore fisse – non vorrei lasciarmi mangiare da sola, è troppo triste –, la tavola come pretesto per farsi compagnia, insomma un ulteriore facsimile di desco familiare. Diventai irritabile, bisbetica. Un giorno Francesca se ne andò. Col forno a microonde.

Ho recuperato il mio equilibrio. In tutti i sensi, la miglior soluzione è il self-service.



Padre e figlio

di Sergio Givone

A Salamanca! Giancarlo Balletto aveva appena ricevuto l'invito da parte del professor Ignacio Reguerra a tenere un corso di storia del pensiero italiano contemporaneo a Salamanca. *Profesor invitado...* Il suo primo pensiero («e tu che non credevi...») fu per suo padre. Non avrebbe osato, se il pover'uomo fosse ancora stato in vita. Ma per l'appunto era morto, da due mesi. Il secondo invece era una cosa soltanto sua. «Vagliedo, Juan Carlos Vagliedo». Così lo avrebbero chiamato a Salamanca – e l'irrimediabile pochezza del suo nome gli pareva di colpo redenta.

Tenne a lungo la lettera in mano, di tanto in tanto rileggendola. Seduto al suo solito posto, al tavolo di cucina. Di fronte a quello che sarebbe stato il posto di suo padre, se suo padre lo avesse mai occupato. Infatti stava quasi sempre in piedi. A preparare la cena, che era anche il mangiare per l'indomani. Per lo più uno spezzatino cotto nella conserva di pomodoro. Gli avanzi li avrebbe messi da parte per sé, nel pentolino a doppio scomparto da portare in fabbrica, a Mirafiori, ma solo dopo aver servito quel suo ragazzo senza madre finché lui non avesse posato la forchetta con un gesto di sazietà.

E siccome capitava che il figlio, più per distrazione che per fame, inghiottisse tutto quel che il padre gli metteva nel piatto, vale a dire tutto quel che aveva preparato, l'operaio Balletto allora faceva lessare due patate e due cipolle, che sarebbero state il suo pasto serale e anche quello del giorno dopo, non certo scontento di ciò, ma al contrario. Ossia felice del fatto che suo figlio, così magro e smunto, mangiasse, e anche del fatto che patate e cipolle, diceva, erano «tutta salute». Intanto Giancarlo, mentre mangiava, leggeva. Ad alta voce. Sempre cadenzando a seconda dell'importanza del passo in questione. E talvolta, nei punti cruciali, interrompendosi per cercare gli occhi del padre. Il quale allora lasciava il fornello e si voltava verso il figlio. In silenzio, pensieroso, chiedeva spiegazione a Giancarlo. E Giancarlo dava fondo al suo sapere.

Oggetto di quelle letture intense e severe era per lo più la rivista di Amadeo Bordiga, "Soviet", di cui i Balletto possedevano quasi tutti i fascicoli. Non a caso. Padre e figlio erano bordighisti. Anzi membri del Partito comunista internazionalista, di cui fin dal 1954 quell'appartamentino (camera, tinello e servizi) fungeva da sede della cellula torinese. Vero è che già da qualche an-

no, a furia di scissioni interne, tale cellula si era ridotta a due soli militanti: i Balletto. Ma ciò non aveva comportato, faceva notare Giancarlo, alcun calo della tensione rivoluzionaria.

Con una certa regolarità Giancarlo Balletto scriveva ad Amadeo Bordiga, per sottoporgli delicate questioni teoriche. Puntuali, da Napoli, dove Bordiga era tornato a fare l'ingegnere, arrivavano le risposte. Erano frasi di repertorio vergate stancamente, ma intinte nell'inchiostro di una specie di disperazione teologica, come di chi sa che ogni speranza è morta, e tuttavia solo dal fondo della disperazione ha senso sperare. Insomma, suggeriva Bordiga, dannazione e salvezza sono oscuramente intrecciate. L'importante, anche se il Nemico (sia il nemico di classe sia quell'altro) sembrava averla vinta su tutto, era tenersi pronti. Appunto. Padre e figlio annuivano. Tenersi pronti. Chi più di loro, del resto?

Le parole del segretario generale non solo li confermavano nella loro fede bordighista. Ma aiutavano a capire. Quelle missive avevano il potere di far luce in modo infallibile sui punti più oscuri di "Soviet". E mentre l'operaio si preoccupava di conservarle in bell'ordine, lo studente si alzava dalla sedia di scatto, e, come preso da raptus, correva nell'altra stanza, le tirava fuori dall'incartamento, le sfogliava febbrilmente, ed ecco, trovava: lo scioglimento dell'enigma era nella frase («la contraddizione che governa il processo storico...», per esempio) che ora leggeva e rileggeva ad alta voce incurante della mela che, sbucciata a metà, intristiva nel piatto.

Poi, la svolta. O non fu piuttosto una naturale evoluzione dello spirito? Sia come sia, Giancarlo Balletto un giorno fece sapere di essere diventato cataro. «Come sarebbe a dire, cataro?». «Sì, cataro, cataro, perché?». E c'era in quel perché un certo orgoglio, ma anche sdegno e disprezzo per chi si ostinava a non capire: che cataro e comunista internazionalista non fa nessuna differenza, e infatti il rifiuto per qualsiasi compromesso mondano è lo stesso, la convinzione che tutte le cose sono preda del maligno è la stessa, la certezza che una luce di verità brilla nelle tenebre più tenebrose è la stessa... Bisogna aggiungere altro? No, secondo Balletto figlio.

E secondo Balletto padre? L'operaio Giuseppe Balletto era turbato. Diciamo pure: interiormente diviso. Nel senso che, finché era a casa sua con suo figlio, i conti tornavano, quei ragionamenti non facevano una grinza, e, per quel che lo riguardava, poteva benissimo professarsi cataro anche lui. Però, in fabbrica, era tutta un'altra cosa. Quei pensieri, già solo a farseli venire in mente, lì sul lavoro gli sembravano... eh, sì, gli sembravano... senza offesa, si capisce... che uno se ne vergognava. A Giancarlo non avrebbe osato dirlo, ma è così: se lui in FIAT dichiarava di essere comunista internazionalista, se ne poteva discutere, ma cataro, be', che cosa discutevi?

Però si capivano, padre e figlio. Senza trascurare l'esegesi di Bordiga e della sua rivista, o forse un po' sì (infatti Balletto padre aveva intuito qualcosa),

per settimane e settimane Giancarlo Balletto si era dedicato alla composizione di un vasto poema metafisico. Era intitolato *Arimane*. Più di tremila versi sciolti. La lingua, un impasto escogitato dall'autore, fra l'occitanico e varie commistioni romanze. Incominciava con i versi: «El mund est toto volto, / con el culo in sù». E con gli stessi versi finiva.

Una sera ne diede lettura. Giuseppe Balletto, come al solito, preparava da mangiare. E siccome Giancarlo Balletto, in piedi, declamava, quella volta Giuseppe si sedette. E rimase a sedere. Mangiando. Ascoltando e mangiando. Sì, mangiando come non gli era capitato da quando era rimasto solo con quel figlio da allevare. La lettura durò fin dopo la mezzanotte – e lui che in fabbrica aveva il primo turno, ma figuriamoci se gl'importava. Intanto aveva continuato a versarsi da bere. Così, quasi un gesto automatico, tutto preso com'era dal poema. Quando Giancarlo lesse gli ultimi versi, come sappiamo identici ai primi, Giuseppe Balletto era dolcemente ubriaco. Gli occhi pieni di lacrime dalla commozione. Si alzò dalla sedia. Ma subito si risedette, poiché gli girava la testa. Batté con forza il palmo della mano sul tavolo facendo sobbalzare le stoviglie. Poi, dopo aver ricordato che sì, è proprio così, il mondo è tutto girato con il culo in su: «Ma noi il mondo lo rimettiamo sulla testa», fu il suo commento finale. «Vuoi dire sulle gambe, papà», lo corresse suo figlio. «Sì, sì, sulle gambe, è questo che volevo dire», aggiunse lui un po' confuso.

Poi Giancarlo Balletto si laureò, avventurosamente. Gli era stata data una tesi su «decadentismo e maledettismo in Piemonte fra Otto e Novecento». Avrebbe dovuto scavare fra materiali non ancora sufficientemente esplorati, gli disse il professore, e chissà a cosa si riferiva. «Bene», pensò Balletto, e lui sì che subito vide chiaro, anche se quel che vide, per la verità, non è facile a dirsi. Questo vide: la sua anima che s'inabissa e visita le regioni infere dell'essere, e lì, nel cuore di tenebra, trova la perla purissima, l'essenza luminosa e divina, la memoria dello spirito fra le rovine di un mondo reietto. «Però!», sibilò perfido l'assistente del professore a cui Balletto si era rivolto per comunicargli i primi risultati delle sue ricerche. «Dove ha trovato tutto questo?», incalzò quello. «In me stesso!», avrebbe voluto rispondergli lui. Ma preferì il basso profilo: «Nella cerchia di Arturo Graf», si limitò a dire. L'assistente lo gelò. «Arturo Graf era un *poseur*!». Balletto restò senza parole. Il labbro inferiore prese a tremargli, la bocca semiaperta. E intanto sentiva montare dal profondo un odio sconfinato per quella bestia ignorante. Gli avrebbe dato volentieri un pugno sui denti.

Trovava “illuminati” e “puri” e insomma catari non solo nella cerchia di Arturo Graf, ma ovunque dirigesse la sua attenzione nella Torino tardo-ottocentesca ormai eletta a sua patria spirituale. Cataro, ad esempio, era a suo giudizio il Cottolengo, che abbracciò la miseria umana senza riserva. E cataro Nietzsche, che abbracciò un cavallo. Ne trasse spunto per un articolo: *Un incontro mancato nella Torino umbertina. Cottolengo e Nietzsche*. La sua idea era

che il Cottolengo e Nietzsche la pensavano allo stesso modo. Infatti entrambi sostenevano, secondo Giancarlo Balletto, che il mondo non dovesse essere redento dal dolore, ma nel dolore. E questa era la chiave d'un pensiero ancora tutto da pensare, diceva. «Ma non era già stato pensato dal Cottolengo e da Nietzsche?», gli fu fatto osservare. Lui non raccolse la provocazione.

Aveva letto l'articolo a suo padre, naturalmente. Il vecchio bordighista cercava di nascondere la sua perplessità. Se n'era stato in silenzio, come sempre, attento, concentrato. Ma poi, come capitava in quei casi, incominciò a torcere la testa piano piano e a grattarsi la nuca fino a farsela sanguinare. Giancarlo Balletto ne trasse la conclusione che l'articolo era per specialisti. Allora pensò di proporlo ad Augusto Ceppaloni, perché lo pubblicasse su "Filosofia". Il vecchio accademico se ne stava sprofondato nella poltrona del suo studio in via Po. Teneva gli occhi socchiusi. Che dormisse? Se il professore credeva, gli avrebbe letto lui l'articolo. «No!», urlò Ceppaloni improvvisamente destandosi e balzando in piedi. Ma non gli riuscì tanto facilmente di levarselo di torno. Balletto aveva preso a dargli la caccia. Si appostava nei corridoi di Palazzo Campana. A certi angoli strategici delle strade dove il professore transitava in ore stabilite. Nell'androne di casa sua. Perfino nella sala d'attesa d'uno studio dentistico. «L'articolo, professore?».

Non fu pubblicato. In compenso Ceppaloni gli offrì un lavoro. Be', non proprio un lavoro. Ma che avrebbe potuto diventar tale a pieno titolo, disse Ceppaloni, se la biblioteca di Piero Martinetti... Insomma, si trattava intanto di mettere ordine nel lascito martinettiano, libri e manoscritti, e poi, chissà, un posto di bibliotecario poteva anche saltar fuori. Balletto non pensò al posto. Bensì alla biblioteca. Dove si lasciò scivolare come nel ventre materno. Ne varcava la soglia all'alba. E ne usciva spesso a notte fonda – suo padre ad aspettarlo, pronto a rimettere lo spezzatino sul fuoco e a dividerlo con lui, quando ne restava, cioè quasi mai, visto che Giancarlo raccontava trasognato tutte le scoperte del giorno, per giunta a digiuno dalla sera prima, e mangiava, mangiava. L'operaio Balletto non capiva più suo figlio, ma era contento che non lasciasse niente nel piatto. Tanto più che a lui le patate e le cipolle bollite piacevano moltissimo ed era certo facessero bene.

Non c'era libro né manoscritto del fondo Martinetti che non fosse per Giancarlo Balletto fonte di ispirazione. E giù articoli su articoli, scritti in uno stato d'autentico delirio speculativo. Di tanto in tanto ne inviava qualcuno a improbabili riviste di cui solo lui conosceva l'esistenza, sia italiane sia straniere, e qualche volta venivano pubblicati, senza che lui desse minimamente peso alla cosa. Il suo lavoro lo assorbiva completamente. Già, ma quale lavoro? La biblioteca versava in uno stato di caos totale, messa sottosopra dall'incontenibile pathos filosofico con cui Balletto portava avanti le sue scorribande intellettuali. Ceppaloni, che era andato a verificare come procedesse il lavoro di riordino, aveva seriamente rischiato un colpo apoplettico. Ma non poteva far-

ci niente. Qualche settimana prima aveva ricevuto per "Filosofia" una nota da parte di Ludwig Sammer, ordinario a Marburgo. Questa nota era dedicata a un giovane filosofo italiano: Giancarlo Balletto. E tu adesso vallo a licenziare, il Balletto!

A far precipitare la situazione ci fu la storia del pinguino. Come tutte le mattine Balletto era entrato nei locali del fondo Martinetti in ora antelucana. Accende la luce, e vede venirgli addosso, ali sbattenti e tremendi colpi di becco, un essere mostruoso. Balletto, terrorizzato, riuscì a barricarsi in una stanza. E a telefonare a Ceppaloni. Nessuno sa che cosa i due si dissero. Se non che, alla fine di un dialogo concitatissimo, Ceppaloni aggiunse: «Dottor Balletto, confessi, lei fa uso di eccitanti!». E poi, visto che l'altro negava: «Allora, pazzo furioso, lei lo è *naturaliter!*». Subito aggiungendo: «Solo quel cretino di Sammer...».

E dire che se Ceppaloni avesse avuto un po' di pazienza sarebbe venuto presto a capo della vicenda, nient'affatto straordinaria. Era andata così. Da settimane un gruppo di studenti aveva dichiarato guerra allo zoo comunale. Nella convinzione che zoo e barbarie fossero tutt'uno. E la liberazione dell'uomo (come i più estremisti giungevano a sostenere) passasse attraverso la liberazione degli animali. Accadde che un giorno quegli studenti riuscissero a catturare un pinguino. Ma una volta nelle loro mani, si decise che il volatile o presunto tale dovesse diventare un simbolo, uno strumento di lotta. Si pensò di portarlo in un'aula durante le lezioni. Ma come evitare di essere scoperti prima? Si ripiegò sul seminterrato. Dove il fondo martinettiano aveva trovato provvisorio ricovero. «Sì, da Balletto!». La proposta suscitò l'entusiasmo generale. Ecco spiegato il mistero.

Quella sera Balletto non aveva voglia di raccontare. Aveva capito benissimo tutto quello che c'era da capire: che la sua parte in commedia era semplicemente ridicola. Lui, Giancarlo Balletto. Balletto. Cosa può aspettarsi dalla vita uno che si chiama così? Ma poi non ce la fece a tenersi quel groppo in gola. Raccontò per filo e per segno l'accaduto a suo padre. Il quale ancora una volta stava a sentire tutto assorto e meditabondo. Ma le parole gli arrivavano da troppo lontano. Proprio non gli riusciva di afferrarne il significato. Un pinguino che assale rabbioso suo figlio. Il professor Ceppaloni che lo copre di miserie. La Croce Verde che arriva e invece di un demente che sogna un pinguino trova un pinguino. A Giuseppe Balletto, operaio comunista internazionalista bordighista, sembrò che tutta l'insensatezza del mondo stesse per crollargli addosso. Guardava quel suo figlio umiliato. Ma i suoi occhi galleggiavano, smarriti, in un'acqua azzurrina senza luce.

«Non hai più il lavoro?», fu la sola cosa che osò chiedere. Ma non ottenne risposta.

Poi, furono mesi di balbettamenti e silenzi amari. Il filo del discorso che aveva legato tenacemente padre e figlio si era spezzato. Adesso nel tinello al-

la Falchera (già, abitavano alla Falchera) mangiavano tutt'e due seduti, ciascuno la sua porzione, ogni porzione ben divisa, e ne restava sempre quel tanto che bastava da portare in fabbrica il giorno dopo. Ma non durò a lungo. Non c'era più niente da fare, quando il figlio lesse negli occhi del padre che era ammalato, e il padre capì di esserlo leggendolo negli occhi del figlio. Giuseppe Balletto se ne andò senza disturbare.

A tutto questo pensava Giancarlo Balletto tenendo fra le dita la lettera che Ignacio Reguerra gli aveva spedito da Salamanca. E quando, a Salamanca, sotto la statua di Fray Luis de León, dove si erano dati appuntamento, vide venirgli incontro Ignacio Reguerra in persona: «Vagliedo», continuava a risuonargli in testa, «Vagliedo, Vagliedo», come un dolce scrosciare d'acque che avrebbe dilavato tutte le miserie del mondo. E invece: «Carissimo professor Balletto!» lo apostrofò con impeccabile accento italiano Ignacio Reguerra.

La redenzione, che per un istante era sembrata a portata di mano, tornò a sprofondare in un suo cielo remoto.

Tre modi di dire

di *Michele Ranchetti*

I

Sequenze in levare

Il tempo fra l'incontro e il fatto è sempre
più breve e attonito. Ti perde e tu sei
la caduta nell'altro come unico
destino e su di lui precipiti
unica morte salvifica, ma è breve
anche questa caduta di salvezza.

Come può il segno
di un corpo sopravvivere
entro il corpo di un altro
senza lederne il corso
e della mente, anzi proteggerlo
dai frammenti di morte in vita?
Mai più forte
la promessa amorosa
ti sillaba il vivere.

Lucida nube prima dell'avvento
del nome e del secondo
nome che mi designa nell'arco
dell'esistere.

Stalagmiti d'angoscia grano a grano
deliri capofitti nel celeste del giorno
alberi senza croce nel Gogota estivo
dal mare ai campi
verso il deserto abitato da nomi
di morenti alla luce
come pesci alla luce.

Si oppone alla coscienza
di avverti la memoria
della vita contro di te, fuori

di te, con altri, tutti senza
di te di fronte, senza la forma
e il segno del tuo corpo.

La mia vita borghese
di affetti di ragione e consuetudine
distesi sopra i giorni
fattisi carne e anni di consensi
contro l'estraneo o il vero.

Il tempo dell'istante
senza seguito d'anni ma di istanti
a non comporre il giorno né l'ora
solo un presente senz'ombra
di presente.

Credevi accompagnarmi da vita a morte
ora da morte a vita, in un altro o lo stesso
amore sino alle tua ossa.
Credevi attendere e ora mi precedi
limpida luce fredda ove il rigore
del corpo e della mente è già sollievo
d'amore e morte, come nei presagi
quando il presente inaugura il futuro
che non incontra perché è già un presente
fuori dal tempo delle membra.

Stella e delirio, tragedia del presente
libero dai tuoi sguardi.

Di dove mai
viene la paura che è mia
e solo mia? Per quali
mai sorti di altri e mie
mi investe di sciagura
e me ne libera lasciandomi
solo ad attendere?

Livore acceso dove era
luce diversa, accusa fissa
a distruggere dove era
violenza di avere.

La vittoriosa ascesa
verso l'assenza
di ogni e ogni forma

di conoscenza per essere
solo di solo acceso
amore per la luce.

I) La perdita porta con sé
dono respinto perché gratuito
e oscuro la promessa di un libero
corso di eventi dalle loro
cause apparenti: il compito
di una disgrazia come fine
da sempre inseguito.

II) La perdita riproduce
un senso originario, offuscato
da eventi immaginari
per distrarre con essi
il vuoto della vita.

III) Il campo libero, il vuoto
ricompono il disegno:
in esso poni uno ad uno i viventi
come strumenti di un compito,
poi li distogli ed essi si disperdono.
Di nuovo innanzi al vuoto
confronti la memoria ed il presente
ma senza riconoscere gli assenti
da sempre fra di loro assenti
nell'applauso del vivere.

Tra le due ante il cielo:
da destra entrano gli uccelli
brevissima presenza del vivo
nel vuoto bianco. Poi altri
uccelli nel riquadro celeste.
Io guardo e mi spavento
per ogni occorrenza di voli:
e solo nell'assenza dei rapidi corpi
lo spazio mi riguarda
mi libera e mi assolve.

I) Il gelo della gratitudine e l'ombra
del perdono insidiano la luce
fissa sull'atto tra due vite.

II) Il complice diviene testimone
il distacco non prevede alleanze

ma il giudizio di parte ritrovata:
solo la morte interviene a conoscere.

Perché il cielo su questa
forma di terra che si estende
sino alla morte, abitata
da viventi e non altro o sassi
e licheni in radure dipinte
già trafitti da lapidi
cimiteriali del tempo fra le morti.

Io esposto alle viscere, latente
al cuore, imperterrito in testa
a fronte del conoscere, al buio
del credere entro i novissima verba.

Alterata da te, come
vi fosse un unico
che dispone di noi
entro di noi e non
più forte il desiderio
d'essere altro da sé
da condividere.

Prima che si addentri
il tuo corpo nell'impeto
dello sfacelo e sia
il perdersi della mente in altro
da sé nella memoria
di sé dispersa fra diversi
arredi del conoscere
fuori del campo della vita

fermati, assisti al presente.

2 Über sich selbst

1. «Ha insegnato molto e non ha imparato “niente”». Ho immaginato questo mio necrologio già alcuni anni fa. E credo che sia vero anche a distanza di anni. È vero, mi sembra, nel senso che l'apprendimento, nel modo tradizionale, di acquisizione di nozioni, di fatti, di date, di esperienze, che caratterizza ogni esistenza (e in parte anche la mia) e corrisponde ad una crescita, a un itinerario verso una certezza o almeno una persuasione conoscitiva, estetica, morale, religiosa, si è sempre accompagnato, in me, spesso scontrato con una

sorta di deposito originario rimasto immutato, direi intangibile, in larga misura, inconscio. Ed è a questo deposito non dottrinale, né esperienziale, che fa riferimento, meglio, che attinge ogni mia forma di espressione: poetica, artistica, musicale, ma anche ogni idea, filosofica, o religiosa (per quanto possa apparire una contraddizione in termini).

2. Deriva da qui, io credo, la mia mancanza di curiosità, di spirito di avventura, di fantasia, l'impossibilità di leggere romanzi, di inventare storie, lo scarso interesse per il teatro, e anche per la pittura narrativa. Potrei dire anche, esagerando, per la storia, in quanto storia di fatti che si sono succeduti a comporre le vicende e i caratteri di un'epoca.

3. Tutto questo può sembrare, ed è forse arroganza, come di chi pretende di sapere già tutto, e non ha bisogno di altro che del proprio sapere, di cui si nutre. Ma non è così. O almeno non è così semplice. Nella realtà, io percepisco, in me, come due vie parallele: una tradizionale, quella dell'accrescimento della cultura e del perfezionamento della sua comprensione. E l'altra, che non è una via, ma un assieme indistinto di un sapere diverso, di cui non conosco l'origine e la provenienza.

4. Segno di questo sarebbe il fatto che in ogni mia forma espressiva (disegno, poesia, musica, prosa accademica) non vi è stato mutamento di "stile", nessuna "sperimentazione" di generi, di maniere: è tutto rimasto come era all'origine, dalle prime poesie composte a tredici-quattordici anni alle ultime, dai primi disegni agli ultimi, senza un qualsiasi cenno di un percorso, di una "crisi" formale o teoretica (o religiosa), senza alcuna traccia di ricerca.

5. Naturalmente, qualche mutamento c'è stato, e si vede. Ma è come se il mutamento si fosse aggiunto ad una costante, rimasta immutata. Ossia, una contraddizione, o una tautologia più ampia.

6. Mi sono interrogato sulle ragioni di tutto questo. E da ragazzo sono anche andato a confessarmi. Solo che, dopo qualche tempo, in luogo di esporre al confessore i miei peccati, in atto di contrizione, li ho esposti facendoli precedere da un "non" («non devo, non avrei dovuto, non dovrò più») conseguendo una assoluzione che mi ero già data e facendo coincidere consapevolezza e perdono.

7. Ho anche cercato una spiegazione in un lungo periodo di malattia, fra i dodici e i sedici anni. Durante questo periodo ero diventato grasso e questo mi ha impedito di partecipare ai giochi dei compagni, isolandomi e sottraendomi ad una vita fisica. Ero escluso dalla ginnastica e anche dalle adunate. Mi invitavano a non prendervi parte, per non far sfigurare il manipolo dei balilla e poi degli avanguardisti, ero preso in giro dai compagni. Questo ha certamente prodotto una separazione dal mondo esterno ed un conseguente accumulo di esperienza interiore, non visibile, e forse il trasferimento nell'immobilità e nella fissazione dei movimenti di pensiero e di vita che, non agiti e non espressi, venivano a formare come uno strato di detriti di esistenza non consumata.

8. Ma è una congettura. In realtà non ricordo di aver sofferto in modo particolare di una diversità. Andavo a scuola, non ero bravo, ero solo un buon scolaro non diligente e non interessato. Avevo pochi amici e prendevo parte agli amori di mio fratello maggiore, struggendomi in solitudine ma in fondo pago dei suoi successi e del suo grande amore per me, durato tutta la nostra vita.
9. Ritornato normale nel fisico dopo i sedici anni, mi sono trovato privo di quella giovinezza, certo irrecuperabile, e incapace di prendere atto del mio stato presente, perché avevo conservato quella distanza fra il mio corpo e l'esterno in cui ero così a lungo vissuto.
10. Vivevo in una famiglia agiata. Mio padre era siciliano, mia madre lombarda. Mio padre non l'ho quasi conosciuto se non come una presenza affettiva e protettiva che si esprimeva in gesti. Non aveva potuto seguire la sua vocazione di medico perché aveva dovuto interrompere lo studio della medicina alla morte di suo padre e provvedere ai suoi sette fratelli e alla madre, analfabeta. Mi portava con mio fratello ogni anno a Palermo dove riprendeva a vivere "secondo natura", riparlava in dialetto, distribuiva coccole e dolci ai fratelli e ai nipoti. Ma era una parentesi, di cui io ricordo soltanto l'arrivo con la nave, di prima mattina, e si vedeva Monte Pellegrino. Poi la guerra gli ha impedito queste parentesi e le brevi riprese della gioia naturale di vivere gettandolo in una disperazione crescente che è divenuta quasi subito una malattia mortale.
11. Mia madre era lombarda, cattolica e fascista. Ha sempre creduto di essere credente ma non so se ne fosse del tutto persuasa. Me lo fanno pensare certe sue domande sul mondo dei morti, estranee alla dottrina della beatitudine eterna e piuttosto indice di un'incredulità nei confronti dell'assetto borghese del paradiso come continuazione e perfezionamento dell'agiatezza in cui era sempre vissuta: un'incrinatura, anche, della sua fede cattolica incarnata nel fascismo, una critica velata alla conciliazione, che tuttavia aveva accolto come l'opera maggiore del regime. Era patriottica e voleva patriottici i suoi figli, mentre mio padre considerava la patria e il fascismo perdite di tempo e di dignità civile. Mio padre non era religioso nel più puro stile della superstizione meridionale: aveva i santini nel portafoglio e li baciava ogni sera insieme alle fotografie dei suoi morti e dei suoi figli.
12. Sono stato educato nella confessione di fede cattolica, apostolica e romana. Educato, più che istruito, perché la dottrina del catechismo di Pio X non mi fu mai spiegata, ma indotta, nella preparazione alla Prima Comunione. Mi sembrava del tutto naturale che le cose stessero così, come dicevano i paragrafi del catechismo, ma non mi sono mai chiesto, né nessuno degli istruttori all'oratorio mi ha fatto mai capire, cosa mai fossero queste cose che stavano così, e di cosa mai parlassero i comandamenti. Era come una sorta di istruzione per l'uso di un farmaco per una malattia che non sapevo cosa fosse. Del resto, in ginnasio, il libro di religione si chiamava *I conforti della fede*, ma io e i miei compagni non ci siamo mai chiesti perché mai dovessimo essere confortati.

13. Non credo, quindi, a distanza di molti anni, di essere stato un giovanetto religioso e quindi non credo di aver perso la fede. Se mai, posso chiedermelo ora, sostituendo a quasi tutti i principi che costituiscono la dottrina cattolica, altri principi che costituiscono l'essenza del cristianesimo e che possono riconoscersi in quasi tutte le forme della cultura e dell'intelligenza in cui sono vissuto.

14. Non ho avuto maestri, non nelle scuole superiori, di cui non ricordo quasi niente, né all'università, che ho frequentato subito dopo la fine della guerra. Credo dipenda dal fatto che la guerra, a cui non avevo preso parte per ragioni di età e altre, private (la partecipazione di mio fratello alla guerra contro la volontà di mio padre ha fatto prevalere in me la decisione di conservare, con la mia presenza, un equilibrio affettivo, una piccola vita di famiglia, in mancanza di un qualsiasi criterio di giudizio pubblico, di verità di parte) ha provocato un'esigenza di radicalità etica che non poteva essere certo soddisfatta da alcune figure di docenti che intuivo corrotte da una lunga obbedienza al fascismo e dalla subita necessità di offrirsi disponibili al nuovo corso. O almeno così mi sembrava, forse a torto, anche per filosofi come Antonio Banfi o Gustavo Contadini. Sembrava a me che avessero fatto troppo presto a rimettersi ad insegnare, senza una sufficiente meditazione, una pausa di ripensamento, di cesura.

15. Mi sono laureato in storia, con una tesi sul pensiero politico del Quattrocento, suggeritami da Federico Chabod ma condotta da solo, perché Chabod era stato destinato a dirigere l'Istituto Croce di Napoli. L'argomento non mi era affatto congeniale e la tesi non fu giustamente meritevole di una borsa per l'Istituto di Napoli. Avrei preferito occuparmi di eretici, non so bene perché, ma un colloquio per la ricerca di un argomento con don Giuseppe De Luca, a Roma, mi aveva lasciato profondamente deluso. Umanamente deluso, per quella che mi era apparsa come una sua dolcezza eccessiva, quasi una mellifluidità allusiva e sapiente da prete romano che ne ha viste tante e tuttavia è rimasto fedele sia alla ricerca che alla professione di fede cattolica.

16. Ho creduto allora che l'insegnamento universitario mi fosse precluso per sempre. E ho fatto altro, pur aderendo all'invito di Giuseppe Martini di divenire suo assistente volontario alla cattedra di storia medioevale.

17. Ho fatto molti lavori. Sono stato segretario di Adriano Olivetti a Ivrea per due anni, ma senza troppo credere alla novità dell'esperimento umanistico industriale che altri accanto a me contribuivano a realizzare. Qui ho conosciuto Fortini, il primo, credo, a cui ho fatto leggere le mie poesie.

18. Avevo scritto poesie sin dai dieci, dodici anni, così come avevo disegnato e composto musica. Come un fatto naturale e non come un proposito di "esprimere me stesso". Ossia, mi sembra, non avevo alcuna necessità di affermarmi, di farmi presente al mondo delle lettere e delle arti, con la mia voce e le mie figure. Non volevo essere riconosciuto e iscritto "nel novero" dei poeti e degli

artisti. Era una sorta di elaborazione privata. Potrei definirla un'elaborazione del lutto, se sapessi di quale mai perdita io fossi consapevole.

19. E così, in una sorta di vite parallele, ho continuato a fare fino ad ora.

20. Ho trovato maestri in alcuni autori, due in particolare: Wittgenstein e Freud. In entrambi ho cercato e riconosciuto il proposito, più esplicito nel secondo, di cominciare da capo, ossia da un'interrogazione radicale, in una sorta di "prima" che mi sembrava corrispondere a un mio desiderio, piuttosto che a un mio bisogno teoretico: la costruzione di un luogo iniziale da cui far partire i tracciati della mente e degli affetti. Ho contribuito a farne conoscere le opere, iniziando un'edizione completa delle opere di Wittgenstein fino ad allora apparse in forma antologica non corrispondente agli originali e promuovendo e curando in parte l'edizione italiana di Freud. Non credo affatto di averne capito il pensiero, così come non capivo il pensiero dei filosofi al liceo, ma mi sono posto in una sorta di imitazione conoscitiva ed etica che credo sia intervenuta a sorreggere quanto venivo scrivendo. Così, ad esempio, vorrei usare alcuni concetti fondamentali di Freud per descrivere il procedimento di composizione delle mie poesie: *Besetzung*, *Verschiebung*, *Befreiung*, ossia occupazione, spostamento e liberazione, a indicare i diversi momenti (ma anche momento è termine freudiano): l'occupazione della mente da un peso nemico (*Besetzung* è un termine di origine militare), lo spostamento della tensione emotiva in altro, ad esempio una forma espressiva, alcune parole, e la conseguente liberazione dall'oppressione e dalla fissazione emotiva. In ogni caso, per tutto il breve percorso, se così si può chiamare, è l'affetto, in senso freudiano e spinoziano, a dettare le regole che a me, esecutore, rimangono tuttavia in un certo senso estranee. Quanto a Wittgenstein, mi sono accostato al suo proposito, che non è unicamente morale, di divenire un uomo decente forse solo per poter dire con lui, alla fine della mia esistenza, di «aver avuto una vita felice». Dire agli altri, ai rimasti, forse più che a me stesso.

3

Leggere Benjamin

1. Ho avuto sempre una grande difficoltà a leggere Benjamin. Per due ragioni, soprattutto: la difficoltà della lingua e la percezione, immediata e non motivata, di una particolare congenialità della sua figura. Due ragioni opposte solo in apparenza. La lingua di Benjamin è difficile, non immediata, non scorrevole. Difficile quasi come quella di Adorno, che gli stessi tedeschi faticano a intendere. Ma, mentre per Adorno si può ora ricorrere alla trascrizione delle sue lezioni, molto più semplici forse perché mediate dalla necessaria chiarezza della esposizione orale; per Benjamin ogni singola frase, anche nelle lettere meno impegnate, nei biglietti di auguri, appartiene a una lingua articolata in un *ductus* che sembra contorto. È una lingua che respinge la traduzione, o al-

meno che non invita alla traduzione, come se, nel passaggio alla versione italiana, essa perdesse qualcosa di irripetibile e proprio. Mi viene in mente una frase scritta durante il nazismo e riferita da Klemperer nei suoi diari: «Un ebreo che parla tedesco, mente». Faceva parte, questa frase, dell'invasione della lingua ad opera della propaganda nazista, e Klemperer l'annota nella sua raccolta di espressioni della *Lingua Tertii Imperii*. La mia è un'associazione eccessiva, certamente, ma indica, nel processo di estirpazione della forma naturale d'espressione dell'ebreo tedesco, per ricondurlo alla sua diversità non convertibile, la violenza di un potere che agisce là proprio dove il singolo ha la sua natura di parlante. Questo, almeno, come prima determinazione.

La seconda difficoltà, quella della congenialità della sua figura, non so davvero come e perché possa originarsi. Ma è un fatto. Non sono ebreo, non sono tedesco, non sono stato perseguitato, non ho dovuto divenire un errante. Non vi è, cioè, nulla che possa indurre un'identificazione motivata. Eppure, sin dalla prima lettura, in italiano, questa volta, degli scritti di *Angelus Novus*, tradotti da Renato Solmi mio amico e compagno di classe, ho percepito un'affinità che sarebbe riduttivo definire elettiva. Mi chiedo, come mi sono chiesto molte volte, perché. Gli scritti che compongono l'antologia sono di carattere vario: lo spettro degli interessi del loro autore non corrisponde a un progetto "disciplinare". Sappiamo ora, dopo le biografie e le testimonianze su Benjamin, che questo carattere di interdisciplinarietà non è vocazionale, ma è indotto dalle circostanze, in particolare dal rifiuto dell'accademia ad accogliere la sua dissertazione e quindi a iscriverlo nei suoi ruoli, come a Benjamin sembrava naturale e giusto. Da questa cesura, o interruzione di un percorso prevedibile e, in un certo senso, tradizionale, deriva una sorta di dispersione della intelligenza critica di Benjamin in campi diversi, non tutti di ugual valore e rilevanza, con una disponibilità curiosa inestinguibile, come se tutto, ogni parola scritta, valesse la pena di essere osservata, compresa, ricondotta a una serie, a un progetto di scrittura e di vita. Non era così per molti autori minori, oggetto delle sue recensioni, e ci si chiede perché Benjamin "spreccasse" la sua straordinaria intelligenza occupandosi di questi scritti di occasione. Non so se vi è una ragione prevalente se non forse l'idea che nulla dovesse andare perduto e, anche, che ogni cosa potesse avere il carattere di elemento costitutivo di una crescente fenomenologia composta di materiale di diverso ordine e grado ed era pertanto necessario procedere a un loro esame, per quanto provvisorio, nella prospettiva di un loro futuro ordinamento. E per far questo, era necessario non sovrapporre, per il momento, alcun criterio discriminante tratto da una disciplina particolare: filosofia, teologia o anche letteratura. L'individuazione dei temi, delle categorie, sarebbe intervenuta in un secondo tempo. L'amico Scholem operava certo al suo fianco, e la trascrizione dei loro colloqui che figura nei diari di Scholem testimonia dell'affinità dei loro interessi. Ma mentre in Scholem già giovanissimo si intravede un percorso,

una progressiva riduzione delle curiosità e delle ambizioni (oltre alla perdita di una prospettiva messianica che poteva persino prevedere un suo investimento diretto come il vero “messia”), in Benjamin si avverte, a me sembra, una certa reticenza nei confronti di una riduzione del campo, che direi visivo, più che parziale. Ossia, in certo modo, una scelta, ma nell’ordine di un’esperienza continua, di un percorso non indirizzato a un fine, e la persuasione che solo nella disponibilità nei confronti di ogni aspetto della scrittura e della vita consistesse per lui il compito non eludibile, il suo proprio.

Gli anni in cui si compie questa decisione verso l’esperienza conoscitiva sono quelli attorno alla prima guerra mondiale. Forse più di altri, e più dello stesso Scholem, a me sembra che Benjamin fosse, in un certo senso, prematuramente consapevole del loro carattere straordinario, forse irripetibile: la presenza di correnti spirituali, politiche, artistiche al loro incrocio, che poteva anche corrispondere alla loro fine, di contraddizioni in qualche modo compatibili: di espressioni artistiche estreme nelle quali si accertava la compresenza di volontà eversive di grado opposto in figurazioni simili. Erano anche gli anni della psicoanalisi nella sua forma di movimento tendente a rivoluzionare le coscienze di sé dei singoli non solo nell’aspetto della sofferenza nervosa, ma nella ricerca di un senso collettivo dell’esistenza dei gruppi, delle famiglie e della società, della scoperta degli affetti dell’inconscio e della necessità di una terapia non intesa a comporre nella norma le differenze delle pulsioni e degli istinti quanto a riconoscerne le origini e a esplicitarne le ragioni e a viverle nei fatti. In quegli anni, mentre Scholem si interrogava sui modi e le forme del vero sionismo e ne riferiva all’amico Benjamin, altri cercavano di costruire un’intelligenza dell’ebraismo per via analitica attorno a Frieda Reichmann in un luogo, chiamato scherzosamente Thorapeuticum, dove si esaminavano i testi della cultura ebraica, a cominciare dal Talmud, in una prospettiva per così dire delle origini, e in vista di conseguenze “operative” per la sorte dei singoli pazienti ebrei. In altre parole, era l’ebraismo ad essere sottoposto ad analisi. Anche l’ebraismo, come tutto il resto.

2. Di questa prospettiva di interrogazione assoluta, non preconstituita da competenze disciplinari (erano proprio queste competenze ad essere messe in dubbio), a me sembra che Benjamin sia l’esponente più autentico, ed è forse per questo carattere della sua figura che io ho creduto di avvertire la congenialità che ho indicato come la seconda difficoltà incontrata nel leggere Benjamin. Infatti il simile induce all’imitazione e non al confronto. E credo che siano in molti coloro che, letta una riga di Benjamin, in particolare un passo dei frammenti del *Passagenwerk*, si siano sentiti autorizzati a mettersi in cammino con lui, a passeggiare per Parigi, o Poggibonsi, e a raccogliere materiali per una nuova fenomenologia dei detriti. Ma a me sembra che essi forse abbiano frainteso l’intenzione che presiedeva il percorso solo in apparenza iti-

nerante di Benjamin: la necessità di costruire un ordine, e non di valersi, di appropriarsi e di usufruire del disordine. Talvolta in modo puramente edonistico, e non ludico. Benjamin non è riuscito, o meglio ha dovuto abbandonare un progetto in cui si veniva riconoscendo il senso della sua esistenza, perché costretto a fuggire da una persecuzione; questi celebrano un banchetto dei resti. Benjamin ha lasciato alcune delle sue cartelle a Bataille, di cui era amico, ma Bataille se mai ha fatto un uso ben diverso delle idee di Benjamin iscrivendole e disperdendole in un erotismo perverso di cui Benjamin forse aveva sofferto in proprio e, direi, in solitudine. Benjamin ha voluto salvare i particolari e non riuscendo a iscriverli tutti in un processo unificante, da ultimo, ma recuperando altri particolari delle sue riflessioni, ha tracciato solo alcune tesi di una filosofia della storia da cui veniva espulso.

3. Sono andato a rileggere l'ultima pagina della *Dialettica dell'Illuminismo*, scritta, probabilmente, da Horkheimer, quando Benjamin era morto da poco suicida. È una pagina straordinaria che, in certo senso, ben più delle parole di Horkheimer e Adorno primi lettori delle *Tesi*, recano il segno della riflessione comune sul loro presente storico.

Scrive Horkheimer:

Le domande senza fine del bambino sono già sempre il segno di un dolore segreto, di una prima domanda a cui non ha avuto risposta e che non sa porre nella forma giusta. La ripetizione ha qualcosa dell'ostinazione giocosa, come quando il cane salta senza fine davanti alla porta che non sa ancora aprire, e finisce per desistere se la maniglia è troppo alta e qualcosa della coazione senza speranza, come quando il leone nella gabbia va infinitamente su e giù, e il nevrotico ripete la reazione di difesa che è già stata vana una volta. [...] le ripetizioni si spengono nel bambino o, se l'impedimento è stato troppo brutale, l'attenzione può rivolgersi altrove, ma è facile che resti, nel punto in cui la voglia è stata colpita, una cicatrice impercettibile, una piccola callosità, dove la superficie è insensibile. Queste cicatrici danno luogo a deformazioni. Possono creare "caratteri" duri e capaci, possono rendere stupidi – nel senso della deficienza patologica, della cecità e della impotenza (o) nel senso della malvagità, dell'ostinazione e del fanatismo, quando sviluppano il cancro verso l'interno. La buona volontà diventa cattiva per la violenza subita. E non solo la domanda proibita, anche l'imitazione vietata, il pianto o il gioco temerario vietato possono produrre di queste cicatrici. Come le specie della serie animale e i punti ciechi in uno stesso individuo, segnano le stazioni a cui la speranza si è arrestata, e che attestano, nella loro pietrificazione, che tutto ciò che vive è sotto una proscrizione escludente.

L'espressione finale tedesca è «unter einem Bann», dove è presente anche il senso di scomunica, espulsione, bando, sospensione *a divinis* nella terminologia cattolica. *Cherem*, in ebraico. È il termine usato per Spinoza.

Horkheimer, forse l'unico tra gli amici, Scholem, Benjamin, Adorno, era stato in analisi e ve n'è anche una eco in questa pagina che cita un testo di Lan-

dauer, il suo analista, appunto, e uno degli analisti che avevano cercato di costruire una forma istituzionale per l'insegnamento delle teorie analitiche, a Francoforte, nella sede dell'Istituto per la *Sozialforschung*. Landauer morirà a Bergen-Belsen. Horkheimer non poteva ancora saperlo...

4. Per tutto questo, per la pagina finale della *Dialettica* e soprattutto per quella proscrizione escludente che la conclude, ho avuto difficoltà a leggere Benjamin e a *mitsingen* con lui. Del resto, a confermare in un certo senso il pudore, vi è una straordinaria corrispondenza anche terminologica con un'altra ultima pagina dei *Minima Moralia*, anch'essa di quegli anni di esilio per alcuni, di morte per molti altri. Scrive Adorno:

La filosofia, quale solo potrebbe giustificarsi al cospetto della disperazione, è il tentativo di considerare tutte le cose come si presenterebbero dal punto di vista della redenzione. La conoscenza non ha altra luce che non sia quella che emana dalla redenzione del mondo: tutto il resto si esaurisce nella ricostruzione *a posteriori* e fa parte della tecnica. Si tratta di stabilire prospettive in cui il mondo si dissemi, si estranei, riveli le sue fratture e le sue crepe, come apparirà un giorno, deformato e manchevole nella luce messianica. Ottenere queste prospettive senza arbitrio e violenza, questo, e questo soltanto, è il compito del pensiero.

E anche in Adorno figura poco più oltre l'espressione «in balia del mondo». Se si riesce a liberarsi del senso cristiano del termine redenzione (qui del tutto assente) e se si riesce a non entrare nel merito del «messianismo» (ponendolo cioè come un «a sé» storico all'interno di un costrutto teoretico e non consentendosi metafilologie), le due pagine sono parallele e corrispondono alle ultime pagine di Benjamin. E invitano, a me sembra, non solo al rigore della ricerca, quanto a evitare ogni coinvolgimento immaginario, ogni apparente congenialità per chi, come me, non ha mai dovuto pagare di persona, non è mai stato proscritto o messo al bando e pertanto non deve illudersi in un itinerario che è stato per altri la disperazione, la fuga, l'esilio e la morte.

5. Rimane dunque solo l'altra difficoltà, quella della lingua. Perché Benjamin scrive in tedesco, pensa in tedesco, e allude in tedesco, in una cultura che ha nel tedesco la sua unica lingua. Per parafrasare l'orrenda frase nazista: «Un tedesco che scrive italiano, mente». O, se non mente, non coglie mai nel segno.

Tredici poesie

di *Giuseppe Rollèri*

Exit. All'alba

Ti rizzasti profetico, nel buio
solo il cuscino gessoso
accoglieva un poco
dell'esterno bluastro chiarore.

Segnando con la mano protesa
il tuo varco imminente gridasti
È buona! È buona!...

Intendesti, è vero? la vita e non
la morte?

Frost

Il giovane arancio
che piantammo e crebbe,
svelto di tronco e rotondo di fronde,
si trova ora per sempre
seccato.

Il gelo impomatò di venefica brina
le pomarance
ed impietrì gli zuccheri sanguigni.

Sfrondata e brutto di stecchi
non ha più età,
il giovane arancio,
come ogni morto,
e solo chiede di essere
presto divelto.

Leggendo una brutta poesia
di un grande poeta mi parve
di non averlo mai
così tanto amato.

Fu forse in un calidoso week-end
e la strada era pure
da una foschia arancione
invasa, in una sera
come questa sconciata
dal suo stesso indifferente
passare.

La Belle-Alliance-Strasse tu, Gottfried,
risalivi adagio, infossato, a ritardare
lo scacco, la pena, imposti,
ma poi quanto a lungo
– mentre fuori incarboniva il giorno –
fosti tutt'uno col tuo vuoto
e la dura semplicità dello strumento,
dentro la luce cremosa dell'abat-jour.

Museo a Siracusa

Anelli, orecchini, lucerne,
cucchiari e specchi
stanno, in vetrina, sotto la scritta:
Anonima città di Monte San Mauro.

Di chi dopo allegra cena
soffiò su quel lume e sciolse
quella fibbia femminile dolcemente
neppure resta il nome del luogo,
grande di luci e di grida, antico,
ove quegli fu, dopo il piacere,
triste di essere pago.

Anche vi sono, sul lucido ripiano,
frammenti di leggi in verdastro bronzo,
prefissi, desinenze, rare
parole intere. Che resterà un giorno
del vasto, ben ordinato
museo?

Via del Mercato Vecchio

Per terra
una testa di pesce, grande,
intatta,
vicino all'occhio di stagno
un tocco di rosso,
poi anche, guardando,
un po' di celeste o di verde,
in una via dietro il Mercato Vecchio,
per terra, nel chiarore senza sole,
di prima sera.

Non buttata. Messa,
dalla stessa mano,
per ricordarmi
come sono.

Ricordo della pittrice A. B. R.

Pochi colori nei tuoi abiti,
il lilla e nero del mezzo lutto,
e nell'ombra della morte sfumavano
anche i rosa e gli amaranto
dei pochi anni illusi.

Nel governare e crescere
cespugli versicolori e steli, inesperta;
mentre esibiva dai giardini intorno
ogni ebete madama stupende epifanie.
A te mal cresceva il geranio
sbandando dalla terrazza assolata
e le zinnie smaniose proliferavano
al montare di pulverolente infezioni.

Erano, per te, cose dell'anima, vietate
al mondo, i fiori,
quando nella penombra e nell'assente sorriso
la tavolozza odorosa di trementina
mettevi a confronto con il *bouquet*
nel cristallo punteggiato di luce.

Dicevi, curvandoti al finestrino
della macchina già avviata: Butta via
– dicevi senza molta speranza –
butta via, spreca, una cartolina!

L'umiltà, di quella supplica attenuata
dal tono scherzoso.

La crudeltà, di quel mio negarmi nascente
da fondo insondabile.

Quanto è comune, quanto è atroce la storia
dell'atto filiale mancato: la racconti ognuno
con le sue parole più nude,
se ancora ne ha.

Piove laggiù,
sull'alto cimitero che dentella
il colle di Trespiano.

Ora la siepe d'acqua calerà
al vallone, lì in fosche ciarle
trattenuta dal pioppeto buio
del fondo.

Ma risalita a questa altura
che qualche tocco di sole smarrito
ancora inganna,
sarà, a un tratto, la nostra
volta.

Dagli occhi protesi
ci faremo lavare le ultime
croste di pianto.

Per la morte noi siamo
una meta.

Questa è la terrazza dove ardente
fissai la solitudine degli astri,
qui tremai alle mie
prime sortite
dal cono del raggianti camino, quando
il mio terroso pallore lavavo
in poche gocce.

Ma oggi quanto più alta
è l'ora,
quanto più lungo l'avvento.
Già Orione s'inalbera.
Lontano svolta
e non arriva che un'eco
dall'orchestrina delle Pleiadi.

Tornato ieri
dopo breve assenza
– e giorni d'acqua – dalla finestra
vedo dietro il grande cespuglio
levarsi una lingua di candida fiamma:
un giglio, un giglio di Sant'Antonio,
crebbe occulto
dietro il rosmarino.
Pare voglia dirmi qualcosa,
quel bianco tratto da povere oleografie
e grotte divote che sbuca
dall'aspro perenne verdazzurro
dei rametti nerboruti.
Sopra l'aroma virile degli arrosti
galleggia fin qui
un filo di lunare profumo.

Chi chiama, l'inatteso
simbolo?
Non sono io, mi dico, non io.
Eppure, mentre inizio la dura giornata,
sono frastornato da una speranza.

Tu, prossimo alla nuda finestra,
alloro, con tutto l'intatto candore
del tuo verde, tristemente
ondeggiando mi persuadi
come si perda di questa sera
il senso
tra le mille che ricuoce
quel calderone di rame
lontano.

Vacanza sveva

Quando ogni notte riaccende
la mischia degli astri,
sull'alto ponte dell'estate,
ho girato le valli del Neckar
raccolgiendo sere azzurre
rarissime
e ritagliando le ali ai tramonti
per la mia raccolta di farfalle.

Ho cercato fin dai primi giorni
i segni della fine:
quando questa è venuta
io solo mormoravo felice
colbiques dans les près
nella generale tristezza.

Piccolo notturno

Sorpresa nuda,
pudica la luna attraversa
di corsa
una radura fra le nubi.

Bivi

di *Alessandro Serpieri*

Una piccola baia sulla costa siciliana. Sera autunnale con foschia di scirocco. Cielo e mare grigioconfusi all'orizzonte. Acqua ferma. Loro due tutti soli a sedere sul camminamento in cemento sbrecciato lungo cabine abbandonate e salmastre. A sinistra, sulla lingua di sabbia che porta al promontorio roccioso, due pescatori lavorano alle reti con la barca in secca. Voci lontane quasi impercettibili.

Davanti, crepitare di minuscoli pesci quasi a riva. Saltano tutti insieme come un unico organismo multiplo e sincronizzato bucando l'acqua pigra di risacca. Lunghi minuti a osservarli. Saltano quando, nel nuotare a pelo d'acqua, gli balena dall'alto l'ombra o la forma di un gabbiano alla sua ultima pesca prima della notte. Saltano e si rituffano in un baleno, forse per disorientare quel becco puntuto e deciso come un bisturi che li insidia dall'altro reame dell'aria, per non dargli un punto di riferimento nel loro regno d'acqua. Tutti quanti, a centinaia, sembrano eseguire all'unisono questo schizzo tra i due regni per salvare la vita di un unico individuo, il pesciolino che, per il gioco del caso o per una necessità imperscrutabile fissata dall'inizio dei tempi, finirebbe altrimenti nella strozza del gabbiano a fermargli lo stridio con cui impazza nella sera. Innumerevoli crepitii di pesci. Infinite svolte di minuscole vite. Esiste un destino del singolo individuo in questa caccia incessante?

Nel grigio sempre più uniforme del crepuscolo, ecco che si avvicina a loro una vecchia, sciamannata ma benportante, che dopo un primo saluto decide immediatamente di raccontare loro tutta la sua vita. Tutta! Come è capitata da queste parti e c'è rimasta per sempre, pur non essendo siciliana (e parla ancora con un vago accento settentrionale). Il padre era stato dirigente della filiale di una importante industria francese prima della guerra. La madre era morta di cancro all'inizio degli anni Trenta. Vivevano allora in un quartiere esclusivo alla periferia di Milano, residenza di giornalisti famosi, come Bruno Roghi, vi dice niente il nome? Eccome, raccontava le gesta del ciclismo epico quando non c'era ancora la televisione. Lei, adolescente, faceva la bella vita. Poi la tragedia della madre. Due o tre anni dopo il padre si risposa. Odiata matrigna per sempre.

Nel '38 i tre visitano la Sicilia, in vacanza. E lì, qui, in questa stessa baia, in una giornata luminosa di febbraio, già alto il sole e azzurrissimo il mare, lei,

diciottenne, vede, insieme al padre e alla sua compagna detestata, una miriade di testoline bionde che sciaguattano, quasi ferme, al largo.

Fa notare che nemmeno cercavano di riscaldarsi nuotando: si godevano un bagno fuori stagione senza soffrire apparentemente il freddo, forse anche perché qui il mare è divino, è mitico, assoluto. Brigata di giovani tedeschi, certo abbienti, forse aristocratici, pura razza ariana, venuti qui a svernare o a sprecare un po' del loro ricco tempo. C'era perfino, allora, un treno diretto da Berlino alla Sicilia. Visti così, allegre testoline bionde al largo nella festa del mare antichissimo.

Ed ecco, a questo punto, si ha la svolta della sua intera vita. Il padre comunica loro che qui è il paradiso, lascerà tutto e verrà a vivere in questa baia per il resto dei suoi giorni e qui vorrà morire. Niente più affari e feste e incontri mondani nella affollata Milano. Compra una villa. Si trasferiscono con tutte le loro cose. Tagliati i ponti col passato. La ragazza si sente morire, qui, ora, in questo angolo sperduto. E presto decide di fuggire al Nord e di far perdere le sue tracce. La riprendono ad Acireale. Il padre si addolora, la matrigna non vuole vederla per giorni, ma le lascia in camera un biglietto minatorio. Ormai è prigioniera. Chissà, dice, che cosa sarebbe stato della mia vita se fossi riuscita a eclissarmi lassù lontano in quegli anni Trenta. Sparire. Ricominciare da sola nell'incoscienza della sua giovinezza.

Vecchia zingara dai capelli bruni e ricci intorno a una faccia pienotta dove spuntano due occhi neri lucenti e ironici, ma ogni tanto perplessi come se non riuscissero a divinare le alternative di vita mancata (lì sta la sua curiosità di fondo e lì la sua domanda filosofica, quella che la spinge a raccontare la sua vita di punto in bianco a due sconosciuti), vecchia zingara che scende a ritroso le tracce della sua esistenza, come se avesse davanti non tanto i loro occhi interessati e interdetti quanto la sua mano rugosa da leggere per interpretare il proprio passato, vecchia zingara, sibilla greca di tardo millennio, li conduce quindi a ulteriori bivi dove il destino le si biforcò davanti, e lei prese la via destra o la via sinistra. Ed eccomi qua, settantaseienne – ma li porta bene; qui sto, con questi pescatori, in questa baia, sotto questi sproni di monte, con lassù, nel paese di ***, mio figlio vicesindaco, ne parlano i giornali anche oggi, ricordatevelo, si chiama ***, il mio unico figlio, avvocato, bravo.

Ma bisogna tornare indietro. Si trasferirono in Sicilia. Ben presto, però, la ditta francese insistette affinché il padre andasse a gestire le vendite in Africa, nelle colonie italiane, perché, dice, nel frattempo era stato proclamato l'Impero. E andarono. Qualche anno in quelle terre sconfinite, tra governanti in camicia nera, balli in ambasciate, safari nelle savane e forse, davanti, spiragli di possibili amori, quand'ecco che scoppia la guerra e devono rientrare. Chissà, non lo dice, forse le sembra implicito, la ditta francese ruppe con i nemici italiani. Fatto sta che rientrarono in questa stessa baia accesa di sole sotto i barlumi ombrosi dei gabbiani. Di qui partivano missioni di guerra. I tedeschi

avevano requisito la villa sulla sinistra della spiaggia. Accanto, c'erano anche le forze italiane dei famosi MAS, comandate dal celebre capitano o colonnello Nardi. Diventarono amici del padre e quindi anche della ragazza. I MAS partivano di qui per compiere missioni contro le navi inglesi stazionate a Malta.

Non durò molto. Nel '43 giunse la notizia che gli alleati erano sbarcati a sud dell'isola. Il comandante tedesco, prima di ritirarsi con le sue truppe, avvertì il padre che gli americani mandavano in avanscoperta i marocchini e quindi non sarebbe stato prudente tenere lì, esposta ai loro assalti sessuali, una ragazza di venticinque anni. In un primo momento, pensarono di nascondere la per qualche tempo in una specie di grande pozzo senz'acqua alle spalle della baia. Poi scartarono l'idea e, su suggerimento del Nardi, progettaronò la spedizione della ragazza, e di un'altra più o meno della stessa età, a Pisa, dove abitavano alcuni loro parenti. Partirono su una camionetta militare. A Messina non c'erano più traghetti. Dovettero passare lo stretto su una imbarcazione paramilitare, provvista di una grossa lamiera trasversale sul ponte – non si attarda a spiegarne né la forma né la funzione – dietro la quale avrebbero dovuto rifugiarsi, da una parte o dall'altra, se fossero stati attaccati dagli aerei (tedeschi, americani, inglesi?). Nel villaggio calabrese dove attraccarono dovettero constatare che non esistevano più nemmeno collegamenti ferroviari con il Nord. Quindi, sempre su raccomandazione del Nardi, raggiunsero Napoli dopo molti giorni su una carretta militare che evidentemente riusciva a tenere frequenti contatti telefonici o telegrafici con vari comandi dell'arma.

La ragazza si era lasciata dietro il padre e l'odiata matrigna, mentre il fidanzato era stato arruolato nell'esercito e spedito in Africa, dove era stato fatto prigioniero, e avrebbe passato sette anni di strazi – dice anticipando eventi posteriori –, e alla fine gli era toccata la morte, non si sa come. Lei e la sua amica, intanto, erano arrivate in qualche modo a Pisa, dove si trattennero per qualche tempo. Poi scesero a Roma, da altri parenti, e fu lì che assistette alla liberazione. Prima, aveva visto gli italiani marciare derelitti e cenciosi nella disfatta; ora, vedeva i tedeschi lasciare Roma, smagriti e plumbei, trascinandosi armi e bagagli su bidoni e carretti della spazzatura. Entrarono gli americani su carri armati e su blindati, allegramente distribuendo cioccolate e chewing-gums. Gran fracasso della guerra nella sua mente frastornata: attacchi, ritirate, umiliazioni, complicità. E gli anni della sua giovinezza, un tempo dorata, passavano tra sfolgoranti, agghiaccianti, svolte di vita e di morte. Lei scampò a tutto.

E infine fece ritorno nella baia. Morto il fidanzato, si mise con uno di questo stesso posto, il proprietario di una villa o pensione, che indica loro sulla collina, e lo sposò. Il padre morì non molti anni dopo. Gli ultimi inverni aveva dovuto lasciare quella baia che lo aveva fatto dirottare dal binario principale della sua vita – e aveva spostato anche la giovane vita della figlia – perché il cuore e l'asma non sopportavano l'umido invernale. Salì al paese ar-

roccato sul monte. Lui, già direttore della grande filiale francese per l'Italia, volse gli ultimi sguardi ai faraglioni conficcati nel bagliore del mare greco quando si levava il sole a ricordargli, con la crudeltà della sua luce sempre accesa negli immensi spazi, la morte imminente. La matrigna ordiva disegni sempre più confusi. La vita della ragazza, ormai sposata, ormai madre, si era definitivamente incagliata nella baia dove tanti anni prima le testoline bionde, beate nel mare d'inverno, avevano attratto l'intero desiderio di vita di suo padre.

La luce cala sempre più nella foschia della sera. Due pescatori vengono a prendere la vecchia per darle un passaggio per il paese lassù in alto. Vengo, dice, ho appena raccontato a questi signori la mia vita. «Via col vento!», aggiunge voltandosi con un guizzo quasi allegro negli occhi bui. E se ne va scalcagnata, e tuttavia ancora forte, su per le scalette che la porteranno alla strada statale. Si è letta ad alta voce la mano della vita. Si è fermata ad ogni bivio. E qui sono, vuole dire, perché è andata così, e così, e così. Sapete spiegarvi perché?



Gli alberi di Babelsberg*

di Uta Treder

Era maggio. Era esattamente il 18 maggio, giovedì.

Poco prima dell'atterraggio a Tegel il comandante del volo aveva segnalato una lieve nuvolosità e una temperatura di venti gradi. Dieci gradi meno che in Italia. Per fortuna, senza fidarmi delle previsioni meteorologiche dei giorni precedenti, che annunciavano anche a Berlino temperature intorno ai trenta gradi, mi ero portata uno spolverino, una giacca di lana e un pullover. Per evitare di doverlo tenere in braccio, avevo già indossato lo spolverino in aereo, mentre mi preparavo a scendere.

Non avendo consegnato bagagli, non fui costretta ad aspettare davanti al nastro girevole. Perciò fui tra i primi passeggeri a oltrepassare quello che un tempo era stato il controllo doganale. L'ultima volta c'erano ancora due doganieri. Ora non c'era più nessuno. La porta di vetro automatica si aprì e mi ritrovai di fronte a una muraglia di cartelli, che una folla di persone teneva sollevati in alto, accalcandosi l'una sull'altra. Alcuni, di cartoncino, erano stampati con competenza professionale al computer, altri, scritti col pennarello, altri ancora erano di carta, generalmente bianca, qualcuno di carta colorata. Uno esibiva addirittura un color rosa, due erano bordati di verde. I cartelli erano attaccati a bastoni o paletti, mentre quelli di carta venivano per lo più sorretti a due mani davanti al petto. Su ciascuno comunque era scritto un nome, di uomo o di donna, un Mr. o una Mrs. Due cartelli riportavano anche un titolo: Dr. o Ing. Per quanto mi era dato di abbracciare con lo sguardo la selva di nomi, nessun cartello indicava un nome di battesimo. Perfino il cartello rosa cercava soltanto una Mrs. Taylor.

Mi fermai, spostandomi lateralmente di un passo per lasciar spazio agli altri passeggeri che man mano uscivano dal *gate*. Ogni volta che qualcuno oltrepassava la porta di vetro, tutta la schiera di coloro che stavano in attesa allungava il collo, sollevando un po' più in alto il cartello e scrutando il passeggero con occhio speranzoso. Alcuni si facevano strada nella selva di cartelli senza neppure alzare gli occhi di uno sguardo. Erano coloro che nessuno attendeva e che nessuno era venuto a prendere. Non erano tanti. Capitava più spesso che all'uscita di un passeggero il cartello trovasse il proprietario del no-

* Da un romanzo inedito. Traduzione di Carla Becagli.

me e si allontanasse in sua compagnia. Naturalmente c'era anche chi era venuto a prendere un passeggero senza cartello. Si trattava di amici, conoscenti, parenti, innamorati. Ma erano una minoranza. Giacché chi viaggia in aereo lo fa generalmente per motivi di lavoro. In ogni caso era facile arguire che coloro che venivano, e stavano per essere, accolti dal cartello erano dei perfetti sconosciuti per chi li stava aspettando.

Lentamente le file si diradarono. Progressivamente era aumentato il numero dei cartelli che avevano trovato il proprietario del nome e che se ne andavano insieme a lui. Verso l'atrio, verso l'uscita. Solo quando davanti alla latiginosa vetrata automatica rimasero in attesa due persone con cartello e una senza, decisi di incamminarmi. In quel momento vidi un uomo arrivare di corsa dal corridoio. Davanti a una giacca sbiadita di jeans reggeva all'altezza del torace un foglio formato A4 con sopra scritto *Caudia Seeliger Trieste*.

Era il mio cartello. Lo seppi immediatamente e con assoluta certezza. Il perché di quella certezza mi era ignoto. Senza pensare, senza riflettere, sentii per istinto che non sarebbe arrivato più nessuno. Tutti i passeggeri del mio volo avevano lasciato il *gate*. Ma anche nel caso che qualcuno fosse rimasto dentro a reclamare il bagaglio perduto, quello non poteva essere Claudia Seeliger, perché Claudia Seeliger ero io.

L'uomo che era venuto a prendermi era di corporatura media, con un volto dai lineamenti marcati e la pelle che mostrava le prime tracce di quell'ispessimento che la fa assomigliare al cuoio, così frequente nei fumatori incalliti. Portava capelli cortissimi, tagliati a spazzola. Erano quasi completamente grigi, di quel grigio dorato che viene invecchiando a chi in origine è biondo chiaro. Eppure l'uomo non doveva essere molto più anziano di me. Sui quaranta, a occhio e croce. Prima che arrivasse a fermarsi compii gli atti di rito: allungai il collo, scrutai impaziente colui che reggeva il cartello e mi dipinsi sulla faccia un'espressione di sollievo, cui feci seguire un piccolo sorriso. Poi mi avvicinai a lui.

Sono io, dissi, e non stavo mentendo.

Nessuna conoscenza, neppure la più superficiale o casuale, dovrebbe iniziare da una menzogna, anche se, oppure proprio perché, quasi sempre si conclude con una menzogna. Purtroppo è così, quasi tutte le conoscenze finiscono con una menzogna, specialmente quelle più profonde. Che ogni grande amore finisca con una bugia è nella natura delle cose. Solo un amore piccolo può non finire con una bugia, perché un amore piccolo è già un tradimento dell'amore e la fine di un tradimento non è mai una bugia, casomai contribuisce a ristabilire la verità.

Ma chi pretende di giudicare la grandezza di un amore? Forse per lui era grande e per lei piccolo. Oppure il contrario. Forse per entrambi gli amanti a volte era grande e a volte piccolo. Forse la fine di ogni grande amore è la bugia necessaria alla verità. Comunque stiano le cose, mi attenni fermamente al

mio motto: mentire all'inizio il meno possibile, anche se poi tutto sarebbe stato destinato a finire con una bugia.

Scusi, disse l'uomo, scusi tanto, ma ho trovato un ingorgo. In questo periodo a Berlino ce ne sono dovunque. E ora anche a Potsdam. Cantieri dappertutto, metà delle strade buttate all'aria. Deviazioni, carreggiate dimezzate, è tutto un caos. Ha dovuto aspettare molto?

Niente di importante, risposi. Era la mia seconda frase, e anche questa volta non avevo mentito. Claudia Seeliger non sarebbe stata molto loquace, perlomeno all'inizio, e avrebbe mentito il meno possibile.

Potsdam, registrai, seguendo la mia guida sulla rampa del parcheggio. Potsdam. Non era molto, ma era la parola con la quale Claudia Seeliger aveva cominciato a respirare. Il suo sculaccione sul culetto. In lei potevo osservare come una vita prende avvio, dopo che una vita si è bruscamente interrotta.

L'uomo aprì la portiera di una Ford Fiesta, all'interno della quale ristagnava un forte odore di fumo. Appallottolò il foglio formato A4 e lo gettò sul sedile posteriore: Non è più necessario.

No, risposi, la conoscenza è fatta.

Il mio accompagnatore rise. Un riso giovanile. Quando sollevò il braccio per allacciarsi la cintura di sicurezza, fui investita da un odore ascellare così penetrante che involontariamente mi spostai verso destra.

Ha ricevuto le mie ultime e-mail, chiese accendendo il motore.

No, risposi a casaccio.

Tipico. Fece una smorfia sprezzante. Qui a Potsdam ci sono parecchie cose che ancora non funzionano. La nostra posta elettronica passa dalla centrale di calcolo, che è stata colpita dal *millennium bug*. Glielo avevo già detto, mi sembra. Non c'è stato un computer al mondo a prendere il virus, solo il nostro, quello dell'Università di Potsdam. Comunque, dicono che il problema sia stato risolto.

Si immise nella corsia d'uscita.

Ma le altre mie e-mail, quelle precedenti, le ha ricevute, vero?

Sì, risposi. Che altro avrei dovuto rispondere se non un *sì*? Forse avrei potuto aggiungere un *naturalmente*, ma non ci riuscii. Eravamo arrivati alla sbarra e il mio accompagnatore dovette scendere per inserire lo scontrino nella macchina automatica, introdurre del denaro, riprendere lo scontrino e infilarlo nella fessura accanto alla sbarra. La sbarra si alzò prima che si fosse riallacciato la cintura di sicurezza.

Nella mia ultima e-mail le avevo comunicato il suo nuovo indirizzo. Non abiterà più dalla signora Martin a Potsdam.

Davvero, e perché? Domandai.

Non sono riuscito a trovare la signora Martin, e perciò le ho procurato un altro alloggio.

Aha, commentai questa volta. Le espressioni *davvero* e *aha* avrebbero occupato un posto chiave nella conversazione di Claudia Seeliger, perlomeno all'inizio.

E dove starò, visto che non sarò ospitata dalla signora Martin?, chiesi in tono leggermente allarmato, così come era ovvio aspettarsi da me.

Starà a Babelsberg, dalla signora Buntrock, in una delle antiche casette dei tessitori. Molto carina. Può esserne soddisfatta, è stato un cambio favorevole, mi informò il mio accompagnatore.

Buntrock [gonna variopinta, *N.d.T.*], è un nome appropriato per qualcuno che abita nelle antiche case dei tessitori, non trova? Claudia Seeliger sperimentò la sua prima battuta di spirito e il suo primo sorriso. Intanto non avevo ancora capito dove si trovasse Babelsberg. Tuttavia non erano né Babelsberg né la signora Buntrock a preoccuparmi, quanto l'informazione che avevo memorizzato poco prima: Università di Potsdam.

Nonostante il traffico sull'autostrada fosse intenso, procedemmo senza difficoltà e in mezz'ora raggiungemmo Babelsberg. Viali alberati, una chiazza di bosco. Sembrava d'essere in campagna. Solo nei pressi dell'argine della ferrovia cominciarono ad apparire i primi segni della città. Il mio accompagnatore mi mostrò la stazione della metropolitana. Non era lontana dal mio alloggio, e da Babelsberg a Potsdam c'era solo una fermata. Cinque minuti, non di più. È vero che la signora Martin abitava direttamente a Potsdam, ma per raggiungere la stazione da casa sua avrei dovuto prendere l'autobus o camminare per venti minuti. Da casa della signora Buntrock il tragitto non sarebbe stato più lungo.

La signora Buntrock si rivelò una donna vispissima, radiosa, sulla soglia dei cinquanta. Indossava calzoncini corti e aderenti ed era così abbronzata che sembrava appena rientrata dalle vacanze. In effetti aveva passato tre settimane a Ischia e l'isola aveva suscitato il suo più appassionato entusiasmo. La natura, la gente, il cibo, le terme, tutto le era sembrato magnifico. A Claudia Seeliger si era dunque offerto subito e per così dire spontaneamente un innocuo argomento di conversazione con la padrona di casa.

Tuttavia non c'era ragione di sentirsi sollevati. Le parole con le quali il mio accompagnatore mi aveva presentato alla signora Buntrock, così sollecita da saltar fuori dalla sua casetta al primo squillo di campanello, mi avevano spaventato terribilmente. Claudia Seeliger aveva un titolo accademico, era stata definita «la mia collega» e all'Università di Potsdam si aggiungeva anche quella di Trieste. Avrei voluto darmela a gambe, ma era impossibile. Ora non più. Incuneato tra la mia padrona di casa e il mio accompagnatore e collega, il destino iscritto nel cartello si mise in moto.

Il mio alloggio era un miniappartamento cui si accedeva dal giardino. Aveva un ingresso indipendente, disposto obliquamente rispetto al portone della signora Buntrock, ed era composto da un cucinotto, una camera a due letti,

posta due gradini più in alto della cucina, e un bagno con cabina doccia. Per motivi di spazio il lavandino, invece che in bagno, era stato installato in cucina, a destra della porta d'ingresso. In bagno il suo posto era occupato da uno stretto guardaroba, perché la camera era tanto piccola da non poter accogliere un vero armadio.

Il mio collega ebbe modo di accorgersi immediatamente delle dimensioni da casa di bambole del mio alloggio. Dopo aver depositato la mia borsa da viaggio sul secondo letto urtò la testa contro il televisore che troneggiava al di sopra dei gradini su una mensola nell'angolo della camera. Con un grido di dolore portò la mano alla fronte. Poverino, esclamò la signora Buntrock, che esaminò la parte lesa e scomparve con la rapidità del lampo per ricomparire altrettanto fulmineamente con uno straccio in mano. Indovinai subito la ragione di tanta rapidità: era passata nel suo appartamento usando la porta di comunicazione che si trovava nel mio bagno. Probabilmente il suo bagno era contiguo al mio. La signora Buntrock tenne per un po' lo straccio sotto l'acqua corrente e poi lo strizzò. Il mio collega dovette sedersi sulla panca di cucina, inclinare la testa all'indietro e tenere il cencio bagnato sulla fronte, nel punto dove aveva urtato.

Mentre lui si sottoponeva alla cura del cencio a occhi chiusi e con un'espressione di lieve sofferenza, che faceva apparire i suoi lineamenti ancora più marcati, la signora Buntrock mi illustrò il contratto d'affitto. In base al quale avevo locato l'appartamento dal 18 al 21 maggio, al prezzo di sessanta marchi al giorno, più cinque marchi di spese d'agenzia. Il contratto non era a nome di Claudia Seeliger, ma a quello del mio accompagnatore e collega. Si chiamava Michael Roth, Dr. Roth, e sotto il nome c'erano un indirizzo e un numero di telefono. Li registrarai fotografandoli con lo sguardo.

Cosa aveva spinto Claudia Seeliger a lasciare Trieste per andare a Potsdam, da Michael Roth? Cosa mi aveva condotto a Babelsberg, nella Karl-Gruhl-Strasse numero 8?

Illustri colleghi, amici carissimi

di Mario Materassi

C'è una vignetta di Giuseppe Novello, nel *Signore di buona famiglia*, che di queste mie caricature rende bene la genesi – parola grossa, per così piccole cose; ma tant'è. La didascalia dice: «Se a teatro ascoltassimo l'opera come l'ascoltiamo per radio a casa nostra». Il disegno mostra un teatro – palchi e platea – affollatissimo. Il pubblico è eterogeneo: una signora macina il caffè, una fa la maglia, un'altra (*en déshabillé*) si rammenda una calza; una coppia amoreggia, una mamma dà la pappa al bambino, un signore si fa la barba, un altro le unghie, un terzo il pediluvio. In primo piano, un signore si pulisce laboriosamente il naso. C'è chi fuma, chi legge, chi sonnecchia; chi dorme.

Al posto dell'opera, si legga Consiglio di facoltà.

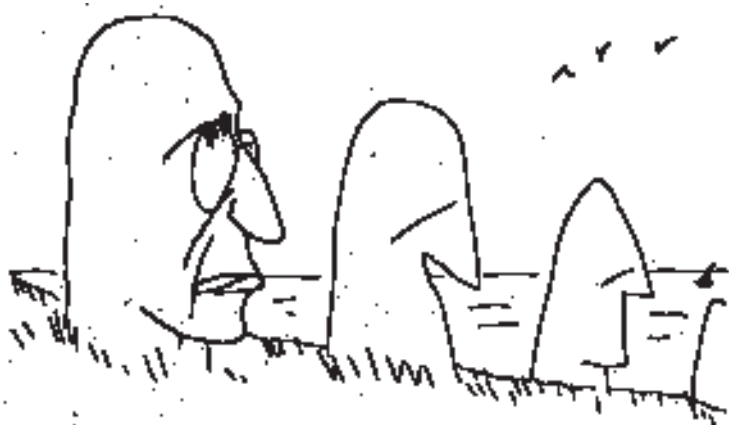
Sarà allora il collega che rivede le bozze, il collega che sfoglia il giornale, la collega che legge una tesi; quello che fa le parole crociate (il riferimento è puramente autobiografico). Il gruppetto di italianisti che confabulano; l'americana e il linguista che parlano della Fiorentina; i tre storici che escono a prendere il caffè, i quattro filosofi che discutono se aspettare il prossimo punto all'ordine del giorno. Gli anglisti pronti a scattare, gli antichisti a saltar su, gli storici dell'arte ad azzannare. L'ispanista che fissa fuori dei finestrini. La collega di nuova nomina che, aperta la borsetta, smorfieggia nello specchio – sì, il rossetto regge ancora. L'archeologo che cerca qualcuno con cui uscire a fumare. Il collega che, finite le parole crociate, fa – o cerca di fare – delle caricature.

Consigli di facoltà. Consigli di corso di laurea. Consigli di dipartimento. Le commissioni – per la didattica, per gli orari, per le aule, per i dottorati, per la biblioteca, per i piani di studio, per l'assegnazione dei fondi di ricerca fantasma, per l'aggiornamento e la compilazione telematica della modulistica, per l'esegesi delle circolari dell'ufficio circonvoluzioni. Qualche congresso; qualche seminario. Qualche conferenza – tanto meglio se onorata dalla presenza del magnifico rettore, perché allora l'obbligo di comportarsi bene svuota i volti in una fissità che lascia emergere la nostra vera natura.

Dalla lista dei colleghi e amici che, senza saperlo, mi hanno aiutato ad avvicinarmi, senza troppi danni evidenti, all'età della pensione, si potrà ricostruire la mia faticosa partecipazione alle attività degli organi collegiali dei quali ho avuto il privilegio di far parte. Restano fuori i colleghi degli anni newyor-

kesi, causa l'impossibilità di abbinare il disegno al referente; si ritroveranno invece le tracce del passaggio dalla Sapienza, quindi dal Magistero fiorentino, infine da Lettere. Mi auguro che, ove si riconoscessero nei miei schizzi, gli amici – e soprattutto le amiche – vorranno perdonarmi una lettura dei loro tratti forse meno lusinghiera di quella che, legittimamente, considerano la corretta. A mia discolpa, posso dire soltanto che questi schizzi sono nati dal tedio, da una presto rassegnata impotenza, dalla rattenuta impazienza per certi riti della nostra professione – nonché per la seriosità con la quale alcuni di noi vi si riconoscono. Stati d'animo che confido non essere del tutto ignoti ai colleghi, e che hanno avuto la loro parte nel farmi vedere le cose (e dunque anche loro, mie incolpevoli vittime) in una luce più cattiva del giusto.

E qui ringrazio (in troppi casi, ahimè soltanto in memoria) Sergio Baldi, Sara Barni, Piero Bigongiari, Aldo Celli, Serena Cenni, Carlo Cordié, Tullio De Mauro, Guido Fink, Giuseppe Galigani, Anthony Johnson, Domenico Maselli, Giulia Mazzuoli Porru, Eugenio Montale, Gavino Musio, Ettore Paratore, Susan Payne, Mario Praz, Mario Rossi, Gigliola Sacerdoti Mariani, Sandro Serpieri, Simonetta Signorini, Giorgio Spini, Rita Svandrlik, Erminio Cesare Vasoli, Marina Warner.



Presentazione

La categoria della liminalità ha assunto negli ultimi decenni un'enorme rilevanza teorica, anche in virtù del balzare in primissimo piano di quel grande protagonista del pensiero contemporaneo che è lo spazio, nelle sue molteplici declinazioni. Che si tratti di uno spazio geografico, psicologico, testuale, identitario o corporeo, nella riflessione postmoderna l'idea di confine tende soprattutto a specificarsi come luogo di incontro delle differenze: negli studi più recenti di taglio tematico e comparatistico, come nelle teorizzazioni delle nuove geografie del soggetto, il confine viene infatti inteso non tanto come linea che divide, e dunque definisce, bensì come luogo di contatto e di ibridazione tra realtà diverse, assimilando nel termine l'accezione di passaggio e trasformazione già attribuita al *topos* della soglia.

Nella cultura italiana questo dibattito critico è apparso finora vivace soprattutto nell'area delle scienze antropologiche, filosofiche e sociopolitiche. Dedicare perciò un numero tematico di "Letterature d'Europa e d'America" alla rappresentazione del confine in testi, autori, generi e movimenti delle diverse letterature, rappresenta un passo significativo verso la sua necessaria ricezione anche nell'ambito della cultura letteraria.

Alcuni dei saggi qui contenuti raccontano il confine come frontiera tra diverse regioni culturali, in una prospettiva comparatistica che costantemente allude allo sconfinamento, allo scambio e alla sovrapposizione, richiamando quel "riassetto dello spazio liminale" sulle cui potenzialità si è soffermata Susan Bassnett e sul quale ritorna anche Gayatri Spivak. Altrove il confine è invece da intendersi quale interfaccia tra stati psicologici ed emozionali costitutivi delle varie tipologie del personaggio: la condizione liminale tra veglia e sonno o tra vita e morte, in questo senso, si impone come luogo di attraversamento per eccellenza, quello sul quale per Rella «convergono, battono e sciabordano le onde del dentro e del fuori». E se il confine è anche luogo di rottura delle gabbie disciplinari, processo di transito e di ibridazione tra forme espressive eterogenee – letterarie, visive, sonore, multimediali –, per chi ha voluto sondare la materialità del testo esso coincide con i punti terminali di Butor o con le soglie – luoghi di transizione e transazione – di Genette.

A movimentare ulteriormente gli accostamenti ambigui e precari tra testo e senso, possiamo rivolgerci a Barthes, che ha teorizzato la liminalità come

unica strategia per sfuggire a qualsiasi “presa” del senso, o a Derrida, che attribuiva allo spazio neutro dell’instabilità semantica la capacità di resistenza alla logica del paradigma oppositivo occidentale. Quel che è certo è che l’epistemologia decostruzionista ha messo definitivamente in crisi il binarismo dentro/fuori valorizzando lo spazio del “tra” e mettendo in discussione il concetto stesso di confini testuali. Perché in quest’ottica il testo sconfinava e rimanda perennemente ad altre “tracce differenziali”, come anche prospetta Doležel, ravvisando nell’incertezza di confine tra l’originale e la sua riscrittura un processo irrimediabilmente biunivoco attraverso il quale sempre qualcosa passa dall’uno all’altro, o meglio, *nell’*altro.

Il confine può essere il limite imposto ai corpi dal controllo normativo di cui parla Foucault, oppure la linea conflittuale di demarcazione tra l’essere soggetto corporeo sessuato e al tempo stesso costruzione culturale che su quel corpo si è stratificata, come la intende De Lauretis. Da prospettive non distanti, il confine equivale alla posizione del margine assunta dal soggetto-donna come tratto della sua identità, una messa a lato rispetto al centro delle cui potenzialità sovversive parla bell hooks, ridisegnando i rapporti di potere tra i diversi confini di razza e di genere.

C’è poi un confine costantemente superato che corrisponde alla condizione liminale di esseri mutanti, nei quali categorie identitarie non ben definite originano quel mostruoso fisico e psichico che col suo repertorio di devianze ha da sempre popolato il nostro immaginario.

Quel che oggi sappiamo, come gli studi postcoloniali ci confermano, è che ogni attraversamento dello spazio – sia esso fisico o metaforico – implica per il soggetto la ridefinizione dei propri confini. In tal senso, proprio l’essere perennemente in viaggio, ossia in bilico su linee di demarcazione sempre meno certe, finisce per risultare la cifra della soggettività contemporanea, che non a caso tende così ossessivamente a riconoscersi in quel suffisso “trans” che per definizione indica la perpetua negoziazione con l’alterità, il passaggio oltre un confine.

Le Colonne di Ercole: *plus ultra*, o il limite a «virtute e canoscenza». Ovvero, oltrepassare il limite*

di Marina Warner

In ascesa tra le stelle, proprio sul bordo del nono cielo, il più cristallino e il più veloce, Dante guarda in basso verso la terra, e vede, al di là del limite occidentale dell'Europa continentale, il varco attraverso cui Ulisse raggiunse l'Atlantico (*Paradiso*, XXVII, 82-4):

sì ch'io vedea di là da Gade il varco
folle d'Ulisse, e di qua presso il lito
nel qual si fece Europa dolce carco.

Secondo Dante, il «varco folle d'Ulisse» spinse l'eroe omerico attraverso e oltre lo stretto di Gibilterra, diritto incontro alla morte. In questo saggio, il mio viaggio seguirà la sua scia, attraverso le Colonne d'Ercole che si ergevano sulla soglia oltre la quale il Mediterraneo si getta nell'Oceano Atlantico; esplorerò quel passaggio in quanto simbolo di confini, e quelle colonne in quanto «celebri testimoni» della «suprema orbis meta», come scriveva Erasmo citando Pindaro – in altre parole, gli estremi confini della terra oltre cui si estendeva «l'oscurità infernale» (*zòphos*). Il linguaggio estremo di tali metafore classiche può suonare strano se consideriamo la quantità di traffici che si svolgevano attraverso lo stretto di Gibilterra sia nell'antichità che nel Medioevo, ma da Pindaro a Dante la tradizione vuole che le colonne erette dall'eroe marcessero una sorta di viaggio nell'aldilà. Evocando la presenza spettrale di entrambi gli avventurieri – Ulisse ed Ercole –, analizzerò la riapparizione di quei segni di confine sulle prime monete coniate nel *Mundo Otro*, come i *conquistadores* spagnoli chiamavano il Nuovo Mondo, sulle quali il minaccioso simbolismo originale delle colonne è trasfigurato, e in seguito esplorerò come tali segni si siano fusi nei contorni familiari, e soprattutto nelle ambizioni globali, del simbolo del dollaro. Svilupperò l'ipotesi, precedentemente proposta

* I miei ringraziamenti vanno a: John Onians, che per primo attirò la mia attenzione alla possibile connessione tra il simbolo del dollaro e le colonne d'Ercole; Philip Attwood, del Dipartimento di Monete e Medaglie del British Museum; Peter Hulme per i suoi saggi illuminanti sul tema dei traffici nel Mediterraneo antico; Valerio Lucchesi, Meg Bent, Helen Cooper, Peter Hainsworth e gli altri membri della "Dante Society" di Oxford per i loro commenti quando, per la prima volta, suggerii questi pensieri. Traduzione di Elena Sibilio, rivista e approvata dall'autrice.

in pieghe dimenticate della numismatica e toccata da Earl Rosenthal in un importante articolo del 1971 («*Plus Ultra, Non Plus Ultra*», and the Columnar Device of Emperor Charles V), secondo cui le colonne non starebbero soltanto alla base della forma visiva del segno, ma addirittura narrerebbero una storia squisitamente umana di limiti ed eccessi, di sforzi e fallimenti, di vincite e perdite. Attraverso l'episodio secondario del mito eroico, spero di gettare una luce obliqua e inquietante sulla costruzione delle Torri Gemelle di New York, sulla loro distruzione e la conseguente crisi politica che stiamo vivendo.

Dante nel Paradiso guarda verso il Mediterraneo, e la sua occhiata all'indietro, al «varco folle d'Ulisse», rimanda il lettore al magnifico – e giustamente famoso – canto XXVI dell'*Inferno*, nel quale Virgilio parla con la fiamma a doppia lingua che imprigiona Diomede e Ulisse e domanda a quest'ultimo di raccontare la propria fine. Alla richiesta appassionata di Virgilio, l'eroe epico narra di come «l'ardore / ch'i' ebbi a divenir del mondo esperto, / e delli vizi umani e del valore» (vv. 97-9) lo consumasse. Racconta così la storia del suo ultimo viaggio, descrivendo come navigò attraverso e oltre le Colonne d'Ercole, finché dopo cinque mesi (o il quinto mese) vide una montagna dai contorni velati, e subito dopo fu colpito da una violenta tempesta che portò la sua nave al naufragio (vv. 100-20):

ma misi me per l'alto mare aperto
sol con un legno, e con quella compagna
picciola dalla qual non fui deserto.
[...]
Io e' compagni eravam vecchi e tardi
quando venimmo a quella foce stretta
dov'Ercule segnò li suoi riguardi,
acciò che l'uom più oltre non si metta:
dalla man destra mi lasciai Sibilia,
dall'altra già m'avea lasciata Setta.
«O frati», dissi «che per cento milia
perigli siete giunti all'occidente,
a questa tanto picciola vigilia
de' nostri sensi ch'è del rimanente,
non vogliate negar l'esperienza,
di retro al sol, del mondo senza gente.
Considerate la vostra semenza:
fatti non foste a viver come bruti,
ma per seguir virtute e canoscenza».

E così ripete il discorso che fece alla sua ciurma per rianimarla, esortando i suoi uomini a navigare con lui verso l'ignoto, «di retro al sol, del mondo senza gente», quell'oscurità infernale invocata da Pindaro, al di là delle terre abitate.

Nei licei italiani era abitudine imparare questi versi a memoria, e forse tale abitudine sopravvive tuttora. Nel capitolo *Il canto di Ulisse* della sua autobiografia, *Se questo è un uomo* (1958), Primo Levi ricorda come ad Auschwitz lo recitasse al suo compagno di lavoro Jean, conosciuto come Pikolo, dopo che quest'ultimo, un alsaziano che parlava sia francese che tedesco, aveva espresso il desiderio di imparare un po' di italiano. Mentre camminavano per andare a prendere le razioni per il proprio gruppo di lavoro, Primo recitava il discorso di Ulisse. Levi ricorda il suo stato d'animo:

Di questo sì, di questo sono sicuro, sono in grado di spiegare a Pikolo, di distinguere perché «misi me» non è «je me mis», è molto più forte e più audace, è un vincolo infranto, è scagliare se stessi al di là di una barriera, noi conosciamo bene questo impulso. L'alto mare aperto [...]. E anche il viaggio, il temerario viaggio al di là delle colonne d'Ercole [...]. Ecco, attento Pikolo, apri gli orecchi e la mente, ho bisogno che tu capisca: «[...] Fatti non foste a viver come bruti [...]». Come se anch'io lo sentissi per la prima volta: come uno squillo di tromba, come la voce di Dio. Per un momento, ho dimenticato chi sono e dove sono¹.

Questo capitolo, così pieno di emozioni, segue le difficoltà di Levi mentre cerca di ricordare i versi, senza riuscire a recuperarli completamente. Trattiene Jean, deve svelarglieli, quei versi, con la stessa urgenza che una di quelle ombre morte dell'Inferno ha di parlare a Dante, finché non giunge alla conclusione del canto, quando Ulisse e i suoi uomini vengono ingoiati dalle acque (vv. 137-42):

ché della nova terra un turbo nacque,
e percosse del legno il primo canto.
Tre volte il fe' girar con tutte l'acque:
alla quarta levar la poppa in suso
e la prora ire in giù, com'altrui piacque,
infin che'l mar fu sopra noi richiuso.

Levi, ricordando, scrive:

Trattengo Pikolo, è assolutamente necessario e urgente che ascolti, che comprenda questo «com'altrui piacque», prima che sia troppo tardi, domani lui o io possiamo essere morti, o non vederci mai più, devo dirgli, spiegargli del Medioevo, del così umano e necessario e pure inaspettato anacronismo, e altro ancora, qualcosa di gigantesco che io stesso ho visto ora soltanto, nell'intuizione di un attimo, forse il perché del nostro destino, del nostro essere oggi qui...

Il capitolo termina con il verso finale del canto, quando la nave naufraga e affonda: «infin che'l mar fu sopra noi richiuso».

Per Levi, il campo di concentrazione era un inferno vivente, ricreato nel qui e ora, e la morte per annegamento riservata a Ulisse dalla volontà divina

era il desiderio dei brutali creatori del campo di vederne morire i prigionieri. Il passaggio rende magistralmente la forza che Levi traeva dalla poesia, ci fa capire come essa ravvivasse la speranza nella sua lotta disperata per la sopravvivenza all'interno del campo, e come questi versi in particolare riportassero sia lui che Jean a un barlume della propria natura umana, nonostante la degradazione che veniva inflitta loro. Ma allo stesso tempo l'impresa di Ulisse era destinata al fallimento, e più tardi l'immagine di quell'avventura finita in fondo al mare avrebbe riecheggiato con profonda tristezza nella metafora che unisce le meditazioni di Levi sull'ideologia nazista e le morti che ha causato, meditazioni che lo avrebbero accompagnato per tutta la vita.

Levi sviluppò un crescente e profondo fatalismo riguardo all'esperienza nei campi: i migliori venivano annegati, scriveva, i peggiori salvati. L'Ulisse di Dante adombra, nel pensiero di Levi, quei migliori dimenticati dalla *Shoah*, i *questers*, gli avventurieri, tutti coloro che sanno lottare – gli idealisti. In vari scritti successivi, tra cui *I sommersi e i salvati* (1986), temeva la moralità dei sopravvissuti, dell'egoismo meschino, della violenza che aveva permesso loro di sopravvivere. Questo pensiero continuava a tormentarlo, poiché anche lui non era annegato.

Io credo che, al di là dell'audacia, della sfida e dell'eroico individualismo che Levi legge in Ulisse, si possa intravedere un altro messaggio, estremamente diverso, un messaggio che riguarda l'oblio come conseguenza del viaggio verso l'ignoto. L'ecologista contemporaneo Robin Grove-White, mettendoci in guardia contro i rischi che devono essere valutati oggi, parla di "ignoti sconosciuti", in senso politico. Ai suoi albori, il nazismo era un ignoto sconosciuto: prima che si manifestasse, un tale orrore era inimmaginabile. Ulisse e il suo viaggio al di là delle Colonne d'Ercole, nell'ignoto sconosciuto così come lo si intendeva allora, incarna pensieri che oggi abbiamo fatto nostri, e che Levi aveva profeticamente anticipato.

Recentemente, Adrienne Rich, in una lezione a Cambridge, ha riflettuto con eloquenza sul ruolo della poesia, come modo di resistere alla brutalità, all'ipocrisia e alla falsità e come campo di sollecitazione alla coesione e all'allargamento degli orizzonti del pensiero. Ha esortato noi, il suo pubblico, ad ascoltare le voci oracolari dei «poeti antichi», a cercare tra le loro stesse esitazioni e i balbettii una chiave verso una più profonda comprensione e una maggiore armonia. L'Ulisse di Dante, sebbene condannato duramente a bruciare tra coloro che abusano del linguaggio, del racconto e dell'intelligenza – i consiglieri fraudolenti – contraddice brillantemente la propria colpevolezza ufficiale in quanto prova vivente della capacità di lottare e del desiderio di conoscenza insiti nella natura umana.

Sulla scia del destino immaginato per Ulisse e delle tormentate meditazioni di Levi sulla sua storia, penso sia possibile sviluppare un discorso che indaghi quanto le Colonne d'Ercole siano lugubramente pertinenti alle nostre

vicende contemporanee, e che associ tale simbolo al periodo di guerra e di brutalità che stiamo attraversando.

Il viaggio per mare che Ulisse propone ai propri uomini, convincendoli così abilmente a intraprenderlo nonostante l'età avanzata e la spossatezza, implica seguire il sole a ovest, e li porta, come racconta Ulisse, oltre il punto al di là del quale nessun uomo aveva mai navigato. Una volta oltrepassate le colonne che demarcavano i limiti del mondo conosciuto, dopo cinque mesi, Ulisse e i suoi uomini vedono, da lontano, una grande montagna, una «nova terra». Un dantista inglese, John D. Sinclair, collega questa nuova terra nell'oceano alla montagna del Purgatorio; altri l'hanno identificata con le Isole Fortunate (oggi conosciute come Canarie), ma potrebbe anche rappresentare il continente immaginario di Atlantide che dà il nome all'oceano. In due dialoghi di Platone, *Timeo* e *Crizia*, la leggendaria isola di Atlantide si erge oltre il Mediterraneo, dove inizia il flusso oceanico, le acque che cingono il mondo. In quei dialoghi Atlantide è descritta minuziosamente, e, dal punto di vista dell'Ulisse dantesco e del suo viaggio, vale soprattutto la pena notare che Atlantide cade sotto la giurisdizione divina di Poseidone, che circonda l'isola di bastioni e pareti d'acqua; alla luce di ciò, mi sembra che potrebbe essere stato il dio del mare stesso a decretare il naufragio della nave di Ulisse per la propria soddisfazione, piuttosto che il dio di Dante o il demiurgo ottenebrato della prospettiva storica illuministica di Primo Levi. Poseidone è l'implacabile nemico di Odisseo da quando ha accecato suo figlio Polifemo, storia, questa, che anche Enea narra nell'epica di Virgilio.

La montagnosa Atlantide, cinta dalle acque, sarebbe stata ricca di metalli e di vegetazione, e sarebbe stata affidata da Poseidone a suo figlio maggiore, Atlante, affinché la governasse. Il nome di Atlante appare spesso nelle avventure di Ercole: l'eroe si serve dell'aiuto del gigante per rubare le mele delle Esperidi, le ninfe del sole ponente. Il loro giardino si trova tanto a occidente che Ercole manda Atlante in sua vece, poiché persino lui trema di fronte a un tale viaggio, e mentre il gigante compie questa impresa per conto dell'eroe Ercole prende sulle proprie spalle il fardello del mondo. È Erodoto che nomina per la prima volta l'Atlante, la catena di montagne nord-africana, dal nome del gigante leggendario, e le leggende successive che lo riguardano sono estremamente confuse. In ogni modo, la sovrapposizione con il figlio maggiore di Poseidone, il re della montagnosa Atlantide che, in alcune leggende, è anche il padre delle Esperidi, sembra una confusione piuttosto comprensibile. Atlante prende il posto di Ercole: in termini narrativi si tratta di eroi positivi intercambiabili. Ercole appare varie volte anche nel ciclo dei miti di Ulisse, come suo precursore e modello; tra tutti gli eroi classici, è lui a fare da battistrada a tutti gli eroi classici, più di Giasone, addirittura più di Teseo. Per Dante, egli prefigura il tentativo di Ulisse di passare attraverso lo stretto di Gibilterra, ma Ulisse, essendo mortale, fallisce nella sua impresa e muore annega-

to. Ulisse, in quanto uomo, non può fare ciò che a Ercole, in quanto eroe, è concesso, perché Ercole è un semidio, destinato all'Olimpo. Al contrario, l'Ulisse della mitologia sopravvive per l'inganno e l'astuzia, oltrepassa il limite contro tutte le disposizioni che la provvidenza ha stabilito per l'umanità e le Colonne d'Ercole rappresentano il confine che egli, sbagliando, attraversa.

Le colonne demarcano sì un limite geografico, ma tale limite funziona implicitamente come un confine morale che rappresenta allo stesso tempo sia la grandezza che la piccolezza della natura umana: la mappa romanzata del Mediterraneo, pullulante di storie esemplari e ammonitorie sulle avventure degli dei e sul destino dell'umanità, rappresenta allo stesso tempo una mappa psicologica ed etica, in cui tutto è molto meno definito e stabile. Le simpatie del poeta vanno alla grande e alta fiamma infernale nella quale Ulisse brucia con dignità epica, e Dante invita a identificarsi con lui come un ognuno. Questa figura dell'"ognuno" riappare nel canto XXVI del *Paradiso*, quando Adamo ricorda la caduta, e, allo stesso tempo, rappresenta esplicitamente il peccato della superbia, attraverso la metafora del superamento di ogni confine o frontiera concessi: «Or, figliuol mio, non il gustar del legno / fu per sé la cagion di tanto essilio, / ma solamente il trapassar del segno» (vv. 115-7).

Secondo la tipologia dei manuali medievali, lo schema di Dante riflette nell'ultimo viaggio di Ulisse la colpa di Adamo, l'aver mangiato del frutto della conoscenza. Nell'*Inferno*, il cammino di Ulisse verso il sole rappresenta anche altri due classici miti di superbia: Icaro, che volò troppo vicino al sole con le ali che suo padre Dedalo aveva costruito per lui, e Fetonte, che prese in prestito il carro di suo padre, il dio del sole, senza riuscire a controllarne i cavalli. Dante sceglie di alludere alla tragedia di entrambi i giovani quando rievoca la propria discesa con Virgilio nell'abisso delle Malebolge in groppa al mostro Gerione (canto XVII). Gerione vola giù, planando come un moderno deltaplano, disegnando ampi cerchi nell'abisso secondo le indicazioni di Virgilio; i versi che ne risultano rappresentano una delle sequenze più altamente drammatiche immaginate da Dante: «Ella sen va notando lenta lenta: / rota e discende» (XVII, 115-6).

Per descrivere la «fera» che discende in lenti circoli, Dante paragona Gerione a un falco che vola disegnando un cerchio mano a mano più stretto, e che infine atterra, esausto: Gerione deposita il suo carico sul fondo dell'abisso e svanisce, lasciando il canto XVII nel mistero di un finale ambiguamente aperto. Il passaggio prefigura il fato della nave di Ulisse, che vortica per tre volte nella furia della tempesta, finché, al quarto giro, si inabissa, e termina allo stesso modo il canto con la sua scomparsa.

Il mostro Gerione fa parte dei numerosi miti che concernono Ercole: appare in una delle dodici fatiche imposte dal re Euristeo; Esiodo precisa che Gerione pascolava le sue greggi selvagge in Eritea, una terra oltre il tramonto. L'identificazione con Gades, o Cadice, è stata fatta successivamente. In al-

cune leggende, Ercole spacca lo stretto proprio quando sta per uccidere Gerione e rubare le sue greggi; separa le montagne di Calpe (oggi rocca di Gibilterra) e Abyla (oggi Ximeira, o Montagna delle scimmie, in Marocco), e apre così la via di uscita dal Mediterraneo. È Dante che, come ben vide Primo Levi, svela l'altra faccia del messaggio della storia, e insiste sul fatto che le Colonne d'Ercole sarebbero un avvertimento minaccioso contro l'oltrepassare il limite. Questa contraddizione insita nel significato delle colonne come passaggio che può segnalare sia un'entrata che un'uscita, sia un inizio che una fine, rimane intrinseca ai «riguardi» – le colonne – di Ercole.

Gerione possedeva una quantità enorme di animali, descritti da alcune fonti come mostri cannibali sorvegliati da un cane a due teste e dal pastore Eurizione, entrambi uccisi da Ercole durante il massacro del prezioso gregge. Gerione stesso, secondo la *Teogonia* di Esiodo, ma anche dalle sue rappresentazioni sui vasi greci, aveva tre corpi uniti alla vita. Virgilio vi allude, ma Dante non segue la convenzione classica; egli sembra piuttosto prendere il suo spunto immaginativo da altri mostri, come Lamia, che infestava la costa nord-africana, e da altri antagonisti di Ercole, quei terribili ibridi che uccide nel corso di altre fatiche, come la feroce Idra e i maleodoranti uccelli stinfalidi. Il suo Gerione è un diabolico «fiero animale» (*Inferno*, XVII, 79), una «bestia malvagia» (v. 30), una «fiera» (v. 1) con un aculeo di scorpione sulla coda e con pelle di serpente che scintilla «di nodi e di rotelle» (v. 15). Con la pelle maculata e la bella faccia che nasconde una natura malvagia e selvaggia, «quella sozza immagine di froda» (v. 7), il Gerione di Dante presenta varie affinità con peccatori come Ulisse che hanno abusato dei loro poteri di affabulazione e di comunicazione: mentre Dante si erge con così tanta potenza a ridare corpo all'anima dannata di Ulisse dalla doppia lingua di fuoco, il bugiardo e l'ingannatore, allo stesso tempo il poeta, consapevole di condividere con l'eroe il potere della retorica, indugia con sincera emozione sulla falsità di Gerione. Gerione in questo senso anticipa la Lamia di Keats; è una delle più imponenti figure dell'*Inferno*, mentre giace sul bordo dell'abisso come una sfigge letale (Gerione, un mostro dalla fisionomia bella e falsa, ispirò a Botticelli uno dei suoi disegni più intensi, quello in cui rappresenta la caduta vorticoso di Dante e Virgilio sul dorso del mostro).

Ci sono pervenuti frammenti enigmatici di una lunga opera corale del poeta lirico Stesicoro, la *Gerioneide*, nella quale si celebra Gerione, e questi versi hanno a loro volta ispirato la poetessa canadese Anne Carson. Nel suo romanzo in versi, *Autobiography of Red* (1998), la Carson propone alcune traduzioni molto libere che ne mettono in luce la caratteristica miscela di luminosa semplicità e, a volte, di gnomica eccentricità. Un esempio:

He [Geryon] loved lightning He lived on an island His mother was a
Nymph of a river that ran to the sea His father was a gold
Cutting tool Old scholia say that Stesichorus says that

Geryon had six hands and six feet and wings
 He was red and
 His strange red cattle excited envy
 Herakles came and
 Killed him for his cattle

The dog too

Nel corpo del libro, la Carson inventa la sua propria *fiction* contemporanea su Gerione, catapultandolo in Canada, adolescente dalla pelle rossa e con un paio di ali pieghevoli di pipistrello nascoste sulla schiena, che si innamora di Ercole, un omosessuale che appare nel testo come un consumato avventuriero. L'infatuato Gerione lascia sua madre, la sua casa di periferia, i suoi studi, e di fatto fugge con quell'uomo più grande di lui e il suo compagno Ancash, vanno in Perù e a Lima, e da lì proseguono a bordo di autobus verso le Ande per visitare il vulcano attivo Iccantikas, a nord di Huaraz, tra l'Argentina e il Perù. Là Gerione, umiliato per via della sua passione non corrisposta per Ercole, spiega le ali e vola nel cratere, filmandosi con una videocamera. Gli echi danteschi sono indiscutibili:

He has not flown for years but why not
 be a
 black speck raking its way toward the crater of Iccantikas on icy possibles,
 why not rotate
 the inhuman Andes at a personal angle and retreat when it spins – if it does
 and if not, win
 bolts of wind like slaps of wood and the bitter red drumming of wing muscle on
 [air –
 he flicks Record.

Autobiography of Red, la più intensa tra le riscritture di Anne Carson, spinge il mitico nel contemporaneo e offre una risposta esauriente alla questione del limite sollevata dall'Ulisse di Dante. Il suo Ercole – urbano, affascinante, sensuale e privo di scrupoli –, il suo amante Ancash e Gerione, il ragazzino che prendono con sé, sono resi vivi attraverso il dialogo e i pensieri di Gerione, che rivelano tutte le pene, le crudeltà, le delizie del suo primo amore; ma ciò che più ci interessa è che il viaggio che essi intraprendono li porta al di là dei limiti conosciuti: geografici, nel caso del vulcano attivo, e morali, nella storia della seduzione, per non dire del rapimento, di un minore.

È significativo che oggi Ercole non rappresenti più un modello di virilità, specialmente se paragonato a Odisseo/Ulisse, che ancora suscita un forte interesse immaginativo e morale. Ma è stato comunque Ercole che, nel secolo dopo Dante, è emerso nell'Umanesimo fiorentino come il massimo esempio di lotta e conquista umana, e sebbene molti aspetti del suo mito complesso hanno contribuito alla sua rilevanza nella filosofia politica ed etica, è stato soprattutto il suo continuo viaggiare nell'ignoto a delinearne la virtù e la conoscenza.

L'umanista Coluccio Salutati, cancelliere di Firenze, ha dissertato più volte sulle scelte morali di Ercole: asseriva che Ercole aveva aperto la strada per uscire dal Mediterraneo quando aveva innalzato le colonne. Cristoforo Landino, nel *De Vera Nobilitate* (1487-90), ha interpretato le fatiche di Ercole alla luce di valori neoplatonici, dilungandosi sul *topos* morale della scelta eroica tra Virtù e Vizio, o Piacere. L'impatto di questi pensatori avrebbe potuto restare questione di studio limitata ai circoli intellettuali fiorentini, ma stranamente la loro influenza dilagò e raggiunse Milano, dove un altro umanista, il fisico Luigi Marliano, si era legato al giovane re e futuro imperatore Carlo V e alla sua corte nel 1516.

Marliano era un lombardo, amico di Pietro Martire d'Ungheria, il cortigiano urbano e dotto che era stato tutore dell'Infanta di Spagna, la madre di Carlo, quando era giovane; Pietro Martire ha scritto una storia delle Americhe estremamente influente, *De Orbe Novo* (1516), ampiamente diffusa grazie alle sue relazioni diplomatiche e intellettuali. Come mette in luce lo storico francese Marcel Bataillon in un articolo del 1960, fu proprio Marliano a introdurre nella panoplia dei simboli reali l'emblema delle Colonne d'Ercole e a combinarlo col motto *Plus ultra*, letteralmente "più oltre", in altre parole "sempre avanti", "sempre più lontano". Questa frase, che suona così classica, in realtà contiene un errore madornale, poiché la forma corretta sarebbe *Uterius*. Ma *Plus ultra* offre un aggancio riconoscibile al famoso brano di Dante, dato che si tratta di un calco latinizzato della frase che Dante usa per indicare ciò che le Colonne d'Ercole dovevano rappresentare: «acciò che l'uom più oltre non si metta» (*Inferno*, XXVI, 109, corsivi nostri).

Sembra improbabile che già nel 1516, vale a dire solo ventiquattro anni dopo il primo viaggio di Colombo, Marliano intendesse riferirsi al Nuovo Mondo e ai futuri vasti domini di Carlo V nelle Americhe quando introdusse l'emblema nella sua orazione in onore del primo raduno dell'ordine del Vello d'oro presieduto da Carlo, che all'epoca aveva sedici anni. In quell'occasione Marliano esortò il suo allievo a diventare un nuovo Ercole, un nuovo Atlante, e a raccogliere l'immenso fardello dei suoi numerosi possedimenti in tutto il mondo; l'anno seguente, il 1517, quando il nuovo re lasciò i nativi Paesi Bassi per ascendere al trono di Spagna, sulle vele della sua nave ammiraglia erano dipinti l'immagine della crocifissione tra le Colonne d'Ercole e il motto *Plus ultra*. Carlo V ha continuato a identificarsi con l'eroe: nel 1556, per commemorare i cinquant'anni del suo regno, lo scultore umanista Leone Leoni creò per lui una medaglia mirabilmente modellata che rappresenta Ercole, nella sua pelle di leone, armato della sua clava, mentre soggioga l'Idra, un mostro terribile con ali di pipistrello e sei teste che affonda malignamente gli artigli nella carne dei suoi assalitori.

Marliano ritornò in Italia come medico personale dell'ambizioso nuovo monarca, durante la decisiva e devastante spedizione in Italia del 1527, che aveva lo scopo di sottomettere i nuovi sudditi. L'immagine delle Colonne d'Er-

cole, che rappresentano un altro episodio della vita dell'eroe, fu impressa per la prima volta su moneta alla zecca di Milano sotto controllo spagnolo: le due colonne apparivano affiancate sotto la corona spagnola, ed erano intrecciate con una banderuola barocca avvolta intorno a ciascuna di esse come decorazione (arabesco che più avanti assumerà un altro e più profondo significato). Più tardi, le colonne sorgeranno da un oceano agitato, ancora accompagnate dal motto *Plus ultra*. Tale immagine allude apertamente alle sconfinite ambizioni imperiali spagnole. Infatti, immediatamente dopo la sua prima apparizione nella simbologia di Carlo, l'emblema classico iniziò ad essere investito di una specifica energia: la mappa dell'ignoto era stata disegnata, e il mare a occidente non si apriva più sull'infinito, ma era diventato la strada verso la conquista, la fama e la fortuna – verso l'oro e l'argento americani. Le colonne iniziarono ad apparire sulla moneta imperiale spagnola coniata a distanza di Milano, ad Anversa e in altre colonie: dopo il 1530 e la conquista di nuovi territori americani, gli spagnoli stamparono proprio con l'argento del Nuovo Mondo la loro nuova moneta imperiale, sulla quale era impressa l'immagine delle Colonne d'Ercole. I *reales* coniati a Lima, Città del Messico e Bogotà riportano il motto *Plus ultra* e a volte un bordo con su scritto *Utraque unum* (e un mondo oltre). Scrivendo nel 1523 a un altro monarca del periodo, Francesco I di Francia, il grande umanista Erasmo esortava alla cautela i sovrani ambiziosi e belligeranti, che, secondo la sua argomentazione, avevano bisogno di consiglieri saggi e amanti della pace.

Ma le aspirazioni erculee dell'imperatore continuarono a crescere. A partire dal 1540 vennero messe in circolazione diverse altre medaglie in commemorazione delle imprese di Carlo, che portavano impresso lo stesso simbolo, con l'aggiunta di un'aquila imperiale con le ali aperte tra le due colonne.

Questi due esempi di medaglie non furono casi isolati: dopo l'abdicazione di Carlo nel 1556, il devoto e solitario re Filippo II («Deo Gratia Hispaniorum et Indianorum Rex»), per grazia divina re degli spagnoli e degli indiani continuò a utilizzare il simbolismo. Nel 1548-49 una medaglia squisitamente eseguita da Leone Leoni rappresenta Filippo II nelle vesti di Ercole che sceglie tra vizio e virtù, secondo il *topos* centrale all'Umanesimo, quello della scelta di Ercole, accompagnato dal motto austero *Colit Arduam Virtus* (scelse la dura virtù): questa medaglia fu coniata per essere donata all'imperatore Carlo V. Filippo aveva anche un suo ritratto nei panni di Ercole mentre prende su di sé il peso del mondo liberando il gigante Atlante. *Ut Quiescat Atlas* (affinché Atlante riposi), proclama l'iscrizione su una medaglia lavorata da Giampaolo Poggini, esempio finemente intarsiato di artigianato italiano.

L'arte spagnola del ritratto imperiale era dominata dal motivo delle gesta dell'eroe. Le monete proponevano l'emblema delle colonne (*columnario*, in spagnolo), e nel Nuovo Mondo ne furono coniati parecchi esemplari con denominazioni diverse a partire dal 1568. Nelle monete del regno di Filippo II fu-

rono introdotte alcune caratteristiche nuove e cruciali: le colonne si ergevano ai lati dei due emisferi, sormontati dalla corona e sovrapposti l'uno all'altro, il continente americano davanti, e il vecchio continente dietro. *Plus* e *Ultra* apparivano sulle due banderuole intrecciate intorno a ciascuna colonna, la cui base affondava in un oceano turbolento.

Questa magnifica moneta d'argento, famosa in quanto era il pezzo originale degli otto di cui parla il pappagallo nel *Treasure Island* di Robert Louis Stevenson, era nota nel XVIII secolo come dollaro messicano e, addirittura prima dell'indipendenza americana, influenzò la grafica della moneta dei futuri Stati Uniti, ispirando il disegno del dollaro d'argento sul quale appare l'aquila americana, che discende direttamente dal simbolo a due teste asburgico.

In ogni modo, ancor più cruciale sembra il fatto che l'emblema delle colonne ha dato forma al simbolo del dollaro stesso. La S attraversata da un'asta doppia o singola deriva dalle Colonne d'Ercole nella loro foggia barocca, o più esattamente da quella che appare sulla destra della moneta da 8 *reales* del Nuovo Mondo spagnolo.

Se guardiamo gli esemplari dal 1737 al 1753, vedremo in ognuno il simbolo del dollaro (\$) raffigurato sulla colonna di destra, nella posizione in cui, sui pesos precedenti, appariva il valore numerico della moneta, i numeri 8, 4 o 1. Una somiglianza fortuita col simbolo tradizionale della lira italiana, £, con la doppia asta trasversale sulla L maiuscola, abbreviazione contabile, potrebbe aver influenzato l'interpretazione erronea della colonna in quanto segno del valore della moneta, sebbene in questo caso la lettera S non si riferisca ad alcuna parola. Ma un tale errore avrebbe potuto essere commesso facilmente, specialmente da qualcuno che non sapeva leggere.

L'espediente delle colonne incarnava l'aspirazione umanistica del XVI secolo alla virtù e alla conoscenza: Francesco Bacone adornò la pagina iniziale della *Instauratio Magna* (1620) con le Colonne d'Ercole seguite da un'iscrizione posta sotto un galeone diretto a ovest, «Multi pertransibunt & augebitur scientia» (molti varcheranno il limite e la conoscenza sarà accresciuta). Sette anni più tardi, il tema mitico del mondo al di là delle colonne avrebbe riecheggiato nel titolo del grande manifesto di Bacone, un'utopia su altre possibilità umane, *Nova Atlantis* (1627). Nell'opera, la ricerca della luce impegna tutti gli abitanti di Atlantide: i mercanti di luce, come li chiama, sono pensatori che aspirano a scoprire «the knowledge of causes and the secret motion of things; and the enlarging of the bounds of the human empire, to the effecting of all things possible» («la conoscenza delle cause e il moto segreto delle cose; e l'ampliamento dei limiti dell'impero umano, per la realizzazione di tutte le cose possibili»). Ma l'ambizione imperiale verso la conquista è ormai scissa dal sogno intellettuale di un viaggio che oltrepassi ogni nuovo limite.

Se la nave immaginata da Bacone avesse navigato attraverso lo stretto, gli alisei l'avrebbero spinta verso sud; ma se fosse stata in grado di volare come

il corvo, avrebbe raggiunto la costa orientale degli Stati Uniti e, quasi alla stessa latitudine dello stretto di Gibilterra, solo circa 6 gradi a nord, sarebbe approdata sull'isola di Manhattan, dove nel 1976 le più alte costruzioni del mondo venivano erette come colonne gemelle.

L'architetto delle Torri Gemelle, Minoru Yamasaki, morì l'anno dopo il loro completamento, circa vent'anni dopo che l'idea della loro realizzazione era stata proposta da David Rockefeller, l'apostolo della «catalytic bigness». L'estetica delle costruzioni non ha avuto molto successo. Yamasaki era un gran viaggiatore, un architetto estremamente eclettico, un nippoamericano di seconda generazione cresciuto a Seattle. Egli ha costruito molto, sia negli Stati Uniti che altrove, inclusi i paesi del Golfo Persico; era affascinato dal monumentale, e ha dichiarato più volte la sua passione per i grattacieli e per il loro simbolismo: «The sense of upwardness [...] this perhaps replaces to a degree the feeling of aspiration that the man [on the street] had in medieval days when he walked into a cathedral» («Il senso di ascesa [...] forse questo rimpiazza notevolmente l'aspirazione nutrita dall'uomo [uomo comune] nel Medioevo, quando entrava in una cattedrale»). Yamasaki era specializzato in luoghi educativi e in aeroporti; diceva del terminale di Saint Louis: «Being the gateway to a large city [...] I had felt from the beginning that somehow this building should symbolize this sense of being a gateway [...] I [...] went to Grand Central Station and realised that [...] this great high room somehow gave you the sense of arrival to an important city» («Costituendo l'ingresso ad una grande città [...] mi ero reso conto fin dall'inizio che, in qualche modo, questo edificio avrebbe dovuto simbolizzare il senso di essere un ingresso [...] andai alla Grand Central Station e mi resi conto che [...] questa stanza grande e alta ti dava in qualche modo il senso di essere arrivato in una città importante»).

Anche le Torri Gemelle di Yamasaki rappresentavano un ingresso, un paio di colonne che incorniciavano la statua della Libertà; le costruzioni erano scanalate, con motivi a sesto acuto alla base che ricordavano le cattedrali gotiche alle quali si richiamano così tanti grattacieli newyorkesi. Esse riproducevano un ingresso immaginario o, se usiamo il linguaggio informatico, un portale virtuale tra due modi di essere economici: come ha suggerito Eric Darton, la loro costruzione coincideva con «the transition from industrial to information age values, and in New York specifically between a mixed economy and an emergent monoculture of finance, insurance and real estate» («la transizione dai valori dell'età industriale a quelli dell'età dell'informazione, e a New York specificatamente tra un'economia mista e una emergente monocultura finanziaria, assicurativa e di beni immobili»).

Le Colonne d'Ercole demarcavano un limite, ma quel limite, una volta oltrepassato, diventava un portale: questa è l'ambiguità che il mito contiene, quando rappresenta Ercole che divide le montagne per creare una via di uscita dal Mediterraneo, ma che allo stesso tempo istituisce il segno di confine che

mette in guardia contro i pericoli insiti nell'attraversamento. È la sfida che attraversò Ulisse e, dopo di lui, tanti altri, da Francesco Bacone a Primo Levi.

Le Torri sono state distrutte nel settembre 2001; gli aggressori facevano parte di un ramo estremista della religione islamica e, come tutti purtroppo ben sappiamo, agivano agli ordini dei capi della setta Al Qaeda, che all'epoca vivevano sotto la protezione del regime talebano in Afghanistan. I talebani hanno istituito un regime talmente avverso a ogni tipo di rappresentazione, visiva o addirittura uditiva, talmente sospettoso e pronto a condannare l'iconografia occidentale, che ha fatto saltare in aria i Buddha di Bamiyan e ha tolto i nastri dai mangiacassette, addobbando le strade di Kabul con le bobine, come fossero trofei di guerra.

Le Torri Gemelle erano un'icona del ruolo di Manhattan, e di New York, quale capitale finanziaria d'America. Ma vale la pena tenere a mente che il complesso di libertà e di economia che il World Trade Center incarnava non aveva un carattere esclusivamente nazionale, bensì internazionale, e molte delle migliaia di vittime non erano cittadini statunitensi. Le Torri Gemelle rappresentavano all'ennesima potenza il simbolo della ricchezza occidentale, della macchina accumula-denaro di *Downtown*, il centro del mercato mondiale, dell'economia globale e la moneta diffusa in tutto il mondo che domina il commercio, il dollaro.

Le Torri Gemelle furono costruite per esaltare l'egemonia americana, e già al tempo della loro costruzione furono criticate in quanto glorificazione anacronistica e inappropriata di tale potere: all'epoca erano le più alte costruzioni a ergersi verso il cielo, a incarnare un'influenza che si estendeva a tutto il mondo. Esprimevano lugubramente la conclusione del manifesto globale del capitalismo, come un romanzo dell'ultraconservatrice Ayn Rand, significativamente intitolato *Atlas Shrugged* (1957), nel quale il personaggio principale alza gli occhi al cielo e vi vede un enorme simbolo del dollaro. Oggi il sito Internet della Fondazione Ayn Rand esibisce un grattacielo come proprio emblema e dichiara il proprio credo: la ragione come assoluto, il proprio interesse razionale come luce guida «not by permission of others, but by inalienable right [...] [Rand] was adamantly opposed to altruism [...]. In her view, America was the tallest, brightest and most beautiful skyscraper built for man [...]» («non per il permesso conferitole da altri, ma per un diritto inalienabile [...] [Rand] era categoricamente contraria all'altruismo. Secondo lei, l'America era il grattacielo più alto, più luminoso e più bello costruito per l'uomo»). Come ha recentemente detto il presidente George W. Bush, «Che i nostri castelli in aria siano sempre più alti».

Andy Warhol, un artista straordinariamente sensibile alla potenza delle icone, ha dipinto una serie di simboli dell'America contemporanea, incarnata in oggetti di consumo e di culto, connessi da una comune morbosità: il revolver Remington, la sedia elettrica, l'incidente automobilistico, Marilyn Monroe, nonché il simbolo del dollaro. Warhol crebbe a Pittsburgh, all'in-

terno di una comunità polacca ortodossa piccola e attiva che faceva capo alla Chiesa cattolica di Roma, e si potrebbe dire che il suo lavoro rappresenti iconicamente una gamma completa di simboli sacri, oggetto di idolatria nella cultura contemporanea. Questi erano i simboli per i quali l'America viveva e moriva, immortalati dall'impassibile leader della *Pop Art*.

Ma poiché il dollaro, inutile dirlo, non è moneta esclusivamente statunitense, e controlla i movimenti di capitale di tutto il mondo, sembra superfluo sottolineare che le Torri Gemelle, gli edifici più alti del mondo all'epoca in cui furono costruiti, che si ergevano sempre più in alto grazie alla fiducia dei mercati mondiali nel capitalismo liberale e pionieristico, potessero esse stesse riecheggiare il modello originale del simbolo del dollaro, le Colonne d'Ercole così come furono adottate e adattate dall'impero rinascimentale commercialmente e politicamente più ambizioso e implacabile. Non è neanche improprio che nella leggenda sulle Colonne d'Ercole si dica che esse furono distrutte dai mori nel 1054 (a raccontare questa storia è nientemeno che un'autorità come Averroè nel suo commento ad Aristotele, che Dante aveva letto).

Le problematiche che si aprono se, come Ulisse, si desidera continuare a navigare alla ricerca dell'"oltre" toccano i terribili conflitti di oggi. Senza soffermarsi sul costo di vite umane dell'11 settembre e sulle sue conseguenze, vale la pena di pensare a quell'atto in uno specifico contesto storico e simbolico e situare la psicologia degli assalitori in questa prospettiva, piuttosto che solo in quella del terrorismo contemporaneo e del doloroso attacco a una città americana. La distruzione delle Torri è stata un atto di pura iconoclastia, un gesto simbolico di estremismo assoluto e un massacro di civili. Lo schianto degli aeroplani sugli edifici ha letteralmente annientato l'icona dei valori ideologici del primo mondo, allo stesso modo in cui i deturpatori iconoclasti di un'immagine (Nostra Signora di Czestochowa in Polonia, la Pietà di Michelangelo e i Buddha di Bamiyan, distrutti sei mesi prima dell'11 settembre) sfregiano, stracciano o fanno esplodere un oggetto di culto che odiano. Le Torri si ergevano a Manhattan, ma in quanto simboli pieni di significato non appartenevano a un luogo con limiti topografici specifici, bensì al regno di un sistema di pensiero collettivo; questo poteva non essere così ovvio finché erano in piedi come lo è adesso che sono cadute, poiché il loro statuto di icona è stato esaltato, cristallizzato e consacrato ai posteri. Mai prima di allora i due grattacieli erano stati così venerati, così sacralizzati.

Io penso però che sia cruciale analizzare tale simbolismo da una prospettiva meno locale. Dal punto di vista di una donna come me, con una madre italiana, un'infanzia trascorsa in parte nell'Africa del Nord e un padre inglese, la gamma di associazioni innescate dalle Colonne d'Ercole e dalla loro storia difficilmente dà motivo di vanto: la fortezza Europa, con i suoi campi di rifugiati e i tentativi di respingere chi cerca asilo e chi cerca lavoro, disperati che nella maggior parte dei casi stanno fuggendo da condizioni di povertà e

di guerra civile nelle quali i nostri traffici e le nostre politiche estere sono profondamente implicati, può difficilmente dichiarare di avere le mani pulite. Ceuta, il luogo su cui si suppone si erga la colonna meridionale, quella africana, uno dei segni di confine che l'Ulisse di Dante nota mentre attraversa lo stretto, è ancora un possesso spagnolo, insieme ad alcuni isolotti – Perejil e Leila – nello stretto di Gibilterra, e queste rocce sparse e disabitate sono addirittura diventate oggetto di dispute armate tra il Marocco e la Spagna nel luglio 2002. Il conflitto scoppiò per il controllo sulla frontiera meridionale dell'Europa, non solo sul traffico degli immigrati, ma anche delle droghe e di altre merci di contrabbando. Il traffico internazionale di narcotici rifornisce i terroristi di una risorsa fondamentale, ed è superfluo dire che il suo campo d'azione è globale. Ceuta, un territorio spagnolo in Africa, appartiene politicamente all'Europa e all'Unione Europea, e di conseguenza è diventato la destinazione di migliaia di uomini e donne disperati che vogliono accedere al primo mondo e ne sono esclusi per ragioni etniche e finanziarie. Jeremy Harding, nel suo eccellente studio *The Uninvited: Refugees at the Rich Man's Gate* (2000), descrive la sua visita alla cittadella di Ceuta, con il suo alto triplo recinto di filo spinato che impedisce a quei disperati di entrare. La rocca di Gibilterra, un avamposto britannico nell'Europa meridionale, continua ad essere fonte di duri alterchi, sempre per il controllo della posizione strategica sullo stretto.

Così i limiti che Ercole segnava e che Ulisse superava si ergono ancora come una frontiera, stavolta dell'assetto mentale eurocentrico, non solo del suo perimetro meridionale; quel margine richiama associazioni con il mercato globale e i privilegi di tanti, così come fanno – facevano – le Torri Gemelle vicino a Wall Street. L'architettura del World Trade Center era un insieme di simboli di valore e potere sostenuti da un particolare corpo di narrazioni sviluppatesi nel corso della storia e da un insieme di principi strettamente politici; il simbolo del dollaro, segno internazionale di ricchezza, è cresciuto nel terreno stesso di questa ideologia. Dante è stato assolutamente profetico – più profetico di quanto avrebbe mai potuto sognare – quando ha immaginato il fatale dilemma del viaggio di Ulisse oltre le Colonne d'Ercole.

Bibliografia

- DANTE, *La Divina Commedia*, a cura di N. Sapegno, La Nuova Italia, Firenze 1974.
 J. HARDING, *The Uninvited: Refugees at the Rich Man's Gate*, Profile Books, London 2000.
 P. LEVI, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1976, pp. 142-4.

Omero e Zeusi, ovvero le arti sorelle (o cugine) nell'estetica del Rinascimento

di *Claudia Corti*

I Teorie

Ut pictura poesis; pictura muta poesis; poesis pictura loquens: sono queste le formule canoniche con cui il Rinascimento definisce le molteplici relazioni poste da quell'incontro tra poesia e pittura che, lungi dal proporsi come specificità dell'Umanesimo, condizionata dall'estemporaneo fervore intellettuale dell'epoca verso classici quali Simonide e Orazio, attinge a percezioni e conoscenze di vecchia data, profondamente radicate nella cultura antica e medievale. Se questo è vero, è comunque altrettanto vero che, rispetto alle acquisizioni attestate e ripercorse dalla tradizione culturale europea, le equiparazioni classiche tra le due "arti sorelle" si arricchiscono tra Quattrocento e Cinquecento di una nuova germinazione del parallelo, quella tra la retorica e l'iconologia, scienza quest'ultima – l'anacronismo terminologico mi par giustificare l'intento di una designazione pragmatica del fenomeno culturale – squisitamente rinascimentale.

Lo snodo del transito verso la modernità del parallelo tra le due principali discipline umane è notoriamente rappresentato dal trattato *De pictura* di Leon Battista Alberti (del 1436)¹, con la sua innovativa concezione del pittore non più come artigiano, o praticante, ma *artista*, un vero e proprio "intellettuale" *ante litteram*; in tale concezione, l'attività dell'artista non è più limitata alla fase di esecuzione materiale dell'opera, e l'indagine critica investe l'intero percorso, prima quello ideativo della mente e poi quello compositivo della mano. Artista e non solo artigiano, il pittore moderno deve essere fornito di una solida formazione umanistica, addirittura di un sapere enciclopedico; dovrà insomma dimostrarsi "pittore dotto", formula che ricalca trasparentemente la nozione umanistica di *doctus poeta*². Il punto d'incontro tra *doctus pictor* e *doctus poeta* avviene significativamente sul terreno della lingua e della retorica: già Petrarca, nei due dialoghi del primo libro del *De remediis utriusque fortunae* (esattamente nel *De tabulis pictis* e nel *De statuis*), aveva applicato alle arti visive una terminologia relativa a categorie messe a punto nelle teorie stilistiche degli umanisti; e viceversa, un continuo prestito di voci pittoriche – "colore", "forma", "lineamenti" – andava invaden-

do il vocabolario letterario. Tale contaminazione reciproca di parole non poteva non condurre, gradatamente, a una embricazione di concetti, ragion per cui, quando Alberti, alla fine del suo trattato, definisce gli scopi che deve porsi il pittore, attinge dichiaratamente alla classificazione ciceroniana del *docere, delectare, movere*. E anche la struttura del *De pictura*, che, a differenza di altri trattati contemporanei, non è dialogica, ma argomentativa, risente visibilmente della ripartizione ciceroniana del discorso: *exordium, narratio, confirmatio, peroratio*, con l'unica esclusione della *confutatio*³, non essendo in forma di dialogo.

La trattazione dell'arte pittorica da parte di Alberti non è meno influenzata dalla retorica classica nel contenuto: «Picturam in tres partes dividimus, quam quidem divisionem ab ipsa natura compertam habemus: circumscriptio, compositio, receptio luminum» (p. 53), dove non è difficile ravvisare un parallelo con le prime tre parti della retorica del discorso, ossia *inventio* (l'ideazione del soggetto), *dispositio* (la delimitazione dei piani), *elocutio* (equivalente alla ripartizione di luci e ombre). Tale parallelo si manterrà, con variazioni terminologiche, nelle teorie cinquecentesche, per esempio nel *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino* di Lodovico Dolce: «Tutta la somma della pittura, a mio giudizio, è divisa in tre parti: invenzione, disegno e colorito»⁴; oppure nel *Dialogo di pittura* di Paolo Pino: «Per farvela meglio intendere, [la pittura] dividerò in tre parti a modo mio: la prima parte sarà disegno, la seconda invenzione, la terza e ultima il colorito»⁵. La difficoltà di adattare le altre due parti della retorica classica, *memoria* e *actio*, viene parzialmente risolta, per esempio da Raffaello Borghini, aggiungendo l'"attitudine" (che sembra recuperare l'*actio*) e la categoria dei "membri", che pur non risolvendo il dilemma di un trasferimento in campo artistico dell'irriducibile *memoria*, ricomponne però integralmente il modello discorsivo delle cinque parti⁶.

Tuttavia, la più profonda e autentica traslazione tra dimensione pittorica e dimensione letteraria avviene là dove Alberti introduce nel campo artistico il concetto di *historia*: giacché una considerazione del dipinto nei termini della diegesi significa spostare l'analisi dall'organizzazione formale del rappresentante (la tela) al contenuto semantico del rappresentato (il soggetto tematico); significa incentrare l'argomentazione non tanto sull'oggetto plastico, quanto sul discorso che lo commenta; e quando si sostituisce al primato della forma quello del racconto – ovvero di ciò che il quadro è capace di "raccontare" all'osservatore – non si può fare a meno di introdurre contestualmente, nel "discorso" figurativo, categorie proprie del discorso linguistico. Ed è così che il trattato albertiano assorbe concetti – e dunque termini – squisitamente retorico-letterari quali *copia, varietas, dignitas, gravitas*. Si tratta del medesimo procedimento che il grande Klein individuava nella teoria di Pomponio Gaurico, espressa nel trattato *De sculptura*:

Lo sforzo di adattare categorie della retorica e della poetica alle arti plastiche è una delle caratteristiche costanti del trattato [...]. Sedotto dall'analogia tra la prospettiva e la *perspicuitas* [...] Gaurico cerca di scoprire in Quintiliano nozioni applicabili alla narrazione pittorica, ed in questo senso sceglie abilmente: *sapheneia*, *eukrineia*, *energeia*, *emphasis*, *amphibolia*, *noema*⁷.

Insomma: se l'elaborazione formale di un *pictum* riproduce l'elaborazione formale di un *dictum*, perché la pittura non dovrebbe legittimamente appropriarsi della letteratura, impiantando un terreno comune *linguistico*? Del resto, la pittura è una lingua, nella sensibilità dei teorici del tempo, e possiede una grammatica propria delle forme; come le lettere si agglutinano in sillabe, e poi in parole, e poi in frasi, così le superfici compongono le figure, e le figure formano il quadro. Perciò diviene facile agli autori di trattati di estetica fornire esempi presi non dalla pittura ma dalla poesia, come fa Gaurico, e più ancora di lui Lomazzo, che per esemplificare le modalità di espressione dei sentimenti nelle arti figurative preleva tanti di quei modelli letterari da fare del suo *Trattato dell'arte della Pittura, scoltura et architettura* una vera e propria antologia lirica.

Si è detto prima che, da Alberti in poi, è la nozione di *historia* a consentire lo scivolamento l'uno sull'altro dei piani paralleli delle arti sorelle, perché è la riduzione di un dipinto a "racconto" che permette al teorico visivo di illustrare le proprie argomentazioni con esempi letterari; e se la pittura è fondamentalmente un "discorso" fatto di figure, è chiaro che anche la pittura, proprio come la poesia, è "retorica". E dunque il pittore deve trarre insegnamenti dal poeta, come impone con molto vigore Lodovico Dolce, portando come esempio il ritratto di Alcina. Dolce preleva due versi dell'*Orlando Furioso*: «Con bionda chioma lunga et annodata: / Oro non è che più risplenda e lustri», spiegando come Ariosto rifugga dalla metafora convenzionale della chioma d'oro scegliendo il procedimento di una similitudine (al negativo) trascritta in termini pittorici; ebbene, un buon pittore farà lo stesso, sostituendo al processo mimetico un processo metaforico: «Da che si può ritrar che 'l pittore dee imitar l'oro, e non metterlo, come fanno i miniatori, nelle sue pitture, in modo che si possa dire: que' capelli non sono d'oro, ma par che risplendano come l'oro»⁸. È interessante capire come il teorico veneziano possa prendere a modello, per un pittore, Ariosto; può farlo perché l'oggetto di analisi non è tanto il quadro nella sua materialità, quanto il "discorso" contenuto nel quadro, per cui la vera traslazione non avviene tanto tra la dimensione poetica e la dimensione pittorica, quanto tra un discorso e un "altro" discorso; detto altrimenti, non si tratta semplicemente di ricondurre un dipinto al "racconto" inscritto nella tela, non si tratta di decostruire una "storia" dipinta per analizzarla più agevolmente in termini linguistici; non si tratta insomma di riduzione o trasposizione di un oggetto a un altro oggetto, bensì di una totale trasformazione dell'oggetto di analisi: l'oggetto autentico di questa teoria non è il dipinto, ma il "discorso" del dipinto.

I.I. L'èkphrasis

La più antica e grande tradizione del parallelo tra poesia e pittura, quella dell'èkphrasis, risale alla cultura alessandrina⁹; ma fin dagli esordi la civiltà greca aveva riservato particolare importanza sia alla descrizione poetica in generale, sia, più in particolare, alla descrizione poetica di opere artistiche. L'èkphrasis più celebre è senza dubbio la descrizione omerica dello scudo di Achille, nel canto XVIII dell'*Iliade*, proposta incessantemente dai teorici – rinascimentali e successivi – come fondatrice del genere. La descrizione è il banco di prova della bravura del poeta, capace di far “vedere” – con gli occhi della mente – al lettore determinate cose, come glielo farebbe vedere realmente un pittore; e perciò tale poeta assomma le prerogative di entrambi i geni creatori, e la sua è la sintesi di entrambe le arti. Se in Omero l'èkphrasis si presenta quale descrizione virtuale, essendo lo scudo di Achille totalmente immaginario, in epoca più tarda, con i sofisti, essa diviene descrizione di opere realmente esistenti, nella pratica educativa più largamente impiegata: allenandosi a descrivere certi capolavori pittorici o scultorei, l'allievo si forma nell'arte della scrittura; finché, con la seconda sofistica, si definisce come propedeutica all'oratoria. Le *Icones* dei due Filostrati (il Vecchio e il Giovane), così come le *Ekphrâseis* di Callistrato, sono descrizioni, non sappiamo se reali o fittizie, di opere a soggetto soprattutto mitologico, ideate per insegnare ai giovani come interpretare i capolavori artistici; redatte con brio, proposte come discorsi improvvisati sulle opere, sfidano la capacità degli allievi di parlare all'impronta, ma con discernimento, e senza pedanterie e tecnicismi¹⁰. I cadetti umanisti non si limitano a celebrare il prestigio alessandrino della tradizione classica; traducono e chiosano i grandi retori sofisti, come fa Blaise de Vigenère con Filostrato, divenuto paradigmatico del genere¹¹, o come fanno i numerosi traduttori di Luciano di Samosata, i quali, ricostruendone la genealogia simbolica, si rammemorano del Petrarca «primo pintor delle memorie antique».

E così, quando Alberti si pone a dimostrare come il pittore abbia tutto da guadagnare dalla frequentazione delle «belle lettere», poiché «hi quidem [cioè i letterati] multa cum pictore habent ornamenta communia»¹², per persuaderci che poesia e pittura agiscono in un terreno comune, ci ricorda una delle *ekphrâseis* più note dell'antichità, la descrizione della calunnia nell'omonimo dialogo di Luciano, che è la parafrasi letteraria di un notissimo quadro di Apelle; quadro che – a prova definitiva della totale reversibilità intercorrente tra le due arti – Botticelli poi ricostruisce proprio a partire dalla descrizione luciana. Si capisce allora molto bene come la particolarità dell'èkphrasis, nella moderna sensibilità rinascimentale, non consista tanto nel mettere in pratica il parallelo tradizionale tra le arti sorelle, quanto nel sottolineare il criterio di relazione biunivoca che le collega: cade infatti il pregiu-

dizio antico della subordinazione della pittura alla poesia, sulla base dell'incapacità della prima, rispetto alla seconda, sia a significare la durata temporale (il pittore può solo rappresentare l'attimo immediato), sia a scendere nel profondo dell'oggetto rappresentato, soprattutto se umano (il pittore ritrae le superfici, le apparenze delle cose), sebbene la pittura abbia, rispetto alla poesia, la prerogativa di "mostrare", e quindi di colpire più direttamente i sensi, e conseguentemente l'animo dello spettatore. Con l'Umanesimo, la pittura si riscatta dalla vecchia posizione ancillare e si afferma un criterio di reciprocità, per il quale o dalla poesia alla pittura, oppure dalla pittura alla poesia, tutti i rapporti sono possibili, e non si dà alcun antecedente che non si dimostri reversibile; per cui, oltre alle descrizioni minuziose di opere d'arte immaginarie (alla maniera omerica), possono esservi poeti che descrivono un oggetto come lo descriverebbe un pittore, oppure poeti che provano a comporre l'equivalente lirico di un dipinto famoso, oppure ancora poeti che forniscono una *inventio*, di cui lasciano ai pittori l'esecuzione.

Converrà far notare come il ritorno umanistico della descrizione alessandrina si accompagni alla riscoperta coeva e parallela del geroglifico, due fenomeni omologabili dell'*ut pictura poesis*: i medesimi editori che pubblicano Filostrato e Callistrato danno anche alle stampe, per la prima volta nel 1505, Horapollo, e nel 1556 stampano gli *Hieroglyphica* di Piero Valeriano, il massimo esponente rinascimentale del genere. Considerando che, per i teorici di fine Cinquecento, i geroglifici sono gli antenati diretti dell'emblematica – ossia della più caratterizzante arte minore del Rinascimento – e ricordando che raccolte di emblemi, imprese, divise, bestiari e quant'altro portano sistematicamente nei frontespizi la fortunata formula oraziana, si capirà facilmente come l'*ut pictura poesis* abbia funzionato da catalizzatore per tutti i sottogeneri letterari improntati alla ripresa storica, ma ben più accentuata, del legame tradizionale fra testo verbale e testo figurativo. Mi paiono molto significativi i due titoli della versione rispettivamente francese e latina dell'opera emblematica di Bartolomeo Anulo, o Barthélemy Aneau: *L'imagination poétique* e *Picta poesis* (1552).

1.2. *L'inventio*

Se la tradizione dell'*èkphrasis* consegna una concezione pragmatica della concorrenza – o co-occorrenza – delle arti sorelle, un'altra tradizione si pone il fine puramente teorico di una comparazione astratta: il rapporto tra poesia e pittura come "gioco" squisitamente umanistico¹³, basato sulla tecnica dell'*inventio*. Accanto al metodo canonico delle *questiones* procedenti secondo i *topoi* aristotelici, si colloca il metodo induttivo della ricerca delle idee mettendo a confronto, in maniera sistematica, l'ambito della letteratura con quello delle altre arti, e primariamente della pittura: gli specialisti anti-

chi erano i ciceroniani, l'inventore nella modernità Francesco Petrarca. Ma i veri responsabili di questa tecnica alternativa erano stati i Padri della Chiesa, che sfruttarono abilmente il credito accordato dalla cultura cristiana all'immagine, adiuvante della parola nella propagazione della fede: segno grafico e segno iconico sono entrambi parimenti trasmettitori del *logos* divino, appellandosi sincronicamente l'uno all'occhio e l'altro all'orecchio. Dopo la polemica iconoclasta della Riforma, saranno i teorici della Controriforma a recuperare l'utilità didattica e divulgativa della comparazione interdisciplinare; il più noto e influente, Gabriele Paleotti, si ingegnò a riesumare le tesi della patristica, riportando in auge, per vie teologiche, la fortuna laica della concomitanza oraziana¹⁴.

Ma, restando sul versante secolare della tradizione dell'*inventio*, è interessante notare come emerga endemicamente, in virtù della sua base tomistico-aristotelica, una tendenza alla ripetitività nella compilazione di modelli ed esempi: di trattato in trattato ritornano gli stessi nomi, riappaiono le stesse citazioni, vengono ripresi gli stessi argomenti; se i trattati di poetica enumerano tutti i lirici d'amore, da Platone ai loro giorni, i trattati di estetica tentano di scrivere una "storia" parallela, elencando i nomi più rimarchevoli secolo dopo secolo. Cosicché, alla fine, ci troviamo davanti due storie a confronto, della poesia e della pittura, con una serie di lunghezze inimmaginabile di riscontri incrociati, come se ogni tappa dell'una non avesse ragione di esistere senza un'equivalenza precisa e puntigliosa nell'altra.

1.3. L'esemplificazione

La passione per l'enumerazione tematologica e la frenesia compilativa – in verità presenti in tutte le tradizioni dell'*ut pictura poesis* – hanno come presupposto l'esigenza dei teorici di giustificare le proprie teorie con il maggior numero possibile di esempi forti, facilmente condivisibili, tenacemente registrabili nella mente del lettore. Ma, come dicevo sopra, la tendenza dei trattatisti alla ripetitività conduce a una reduplicazione infinita dei soliti, solidissimi esempi. Paradigmatico è l'esempio di Omero e Zeusi, modelli assoluti di poeta e pittore nella civiltà classica, che gli umanisti accolgono festosamente. Sentiamo Benedetto Varchi, uno dei maggiori divulgatori, nella trattatistica italiana del Cinquecento, del parallelo tra poesia e pittura:

Sono ancora molte altre somiglianze fra i poeti et i pittori; et io per me, come non ho dubbio nessuno che l'essere pittore giovi grandissimamente alla poesia, così tengo per fermo che la poesia giovi infinitamente a' pittori, onde si racconta che Zeusi, che fu tanto eccellente, faceva le donne grandi e forzose, seguitando in ciò Omero¹⁵.

Ma, per stabilire in maniera inequivocabile il criterio di specularità che regola il rapporto tra le due arti, non basta dire che il pittore «seguita» il poeta;

occorre precisare che anche l'artista può reciprocamente avvantaggiarsi del talento letterario:

Il che [l'utilità reciproca tra le due arti] si può ancora vedere nella Lupa che allatta e lecca Romolo e Remo, descritta prima da Cicerone e poi da Vergilio in quell'atto e modo medesimo che si vede oggi nel Campidoglio¹⁶.

Anzi, il pittore può addirittura sorpassare il poeta da cui trae l'ispirazione:

E Plinio racconta che Apelle dipinse in modo Diana fra un coro di vergini, che sacrificavano, ch'egli vinse i versi di Omero, che scrivevano questo medesimo fine¹⁷.

Dunque, l'imitazione può andare dalla poesia alla pittura, o dalla pittura alla poesia, senza più gerarchizzazione o subordinazione; ciò che conta è l'interazione tra le due arti e la capacità del poeta e dell'artista di migliorare le proprie capacità mettendosi in relazione diretta con il collega. Il percorso incrociato che va da Omero a Zeusi, e da Apelle riconduce a Omero, diviene il paradigma stabile dell'argomentazione poetico-estetica dell'epoca. Ma non bastano gli esempi classici: il teorico moderno sente la necessità di additare anche – ed è una novità, nella storia delle idee – esempi moderni; ed è così che la relazione tra Omero e Zeusi si riproduce in quella posta tra Dante e Michelangelo. Ascoltiamo ancora Varchi, il più innovativo – a tale proposito – tra i teorici moderni:

E chi dubita che, nel dipignere il Giudizio della Cappella di Roma, non gli [a Michelangelo] fusse l'opera di Dante, la quale egli ha tutta nella memoria, sempre dinanzi agli occhi?¹⁸

L'originalità di Varchi non consiste soltanto nell'aver posto un parallelo generale tra un poeta e un pittore, ma tra due opere specifiche, la *Divina commedia* e il *Giudizio universale*, di modo che la somiglianza va proprio a toccare il nucleo della rispettiva ispirazione:

Io per me non dubito punto che Michelagnolo come ha imitato Dante nella poesia, così non l'abbia imitato nelle opere sue, non solo dando loro quella grandezza e maestà che si vede ne' concetti di Dante, ma ingegnandosi ancora di fare quello, o nel marmo o con i colori, che aveva fatto egli nelle sentenze o colle parole. Chi non ricorda, quando vede Minosso, di quell'altro nel V canto de l'Inferno?¹⁹

Il parallelo riguarda anche la scultura di Michelangelo:

E chi vede la sua Pietà, non vede egli in un marmo viva e vera quella sentenza di quel verso che mostrò Dante non meno pittore che poeta? «Morti gli morti, e' vivi parean vivi»²⁰.

Impossibile dimostrare meglio l'equivalenza tra le arti: Michelangelo può imitare Dante indifferentemente nella pittura, nella scultura o anche nei versi, essendo sia poeta sia artista, vale a dire un genio davvero completo.

Curiosamente, sfugge a Varchi l'esempio più diffuso della simmetria tra classicità e modernità, un esempio che già Alberti aveva implicato nella sua collocazione di Giotto accanto a Zeusi e Apelle²¹; e un Giotto restauratore della pittura non può non chiamare in causa il restauratore per eccellenza della dignità poetica, ovvero Petrarca. Tale parallelo risale molto indietro nella Rinascenza, addirittura al 1492, nelle osservazioni di Enea Silvio Piccolomini:

Dum viguit eloquentia, viguit pictura sicut Demosthenis et Ciceronis tempora docent. Postquam cecidit facundia iacuit et pictura. Cum illa revixit, haec quoque caput extulit. Videmus picturas ducentorum annorum nulla prorsus arte politas. Scripta illius aetatis rudia sunt, inepta, incompta. Post Petrarcham emerunt litterae; post Jotum surrexerunt pictorum manus; utramque ad summam iam videmus artem pervenisse²².

Piccolomini inaugura una tendenza abbastanza tipica della trattatistica rinascimentale sull'*ut pictura poesis*, quella di condurre il parallelo tra le arti sorelle secondo una dirittura squisitamente *storica*: non è la maniera di rappresentare che pone a confronto un poeta e un pittore, bensì la loro appartenenza al medesimo contesto storico-culturale. Tale versione, per così dire "meccanicistica", del parallelo godrà di buona sorte, tant'è che la troviamo ancora attestata nel trattato di poetica di Giovanbattista Gelli, del 1551:

Della poesia pare che fussero ancora innovatori e suscitatori in questi tempi Dante Alighieri e Francesco Petrarca similmente cittadini fiorentini²³.

Conviene notare come la limitazione, qui, non sia solo cronologica («in questi tempi»), ma addirittura spaziale («similmente cittadini fiorentini»).

Accanto a questa linea storico-meccanicista ne troviamo tuttavia un'altra, di impostazione prettamente tematico-stilistica, che argomenta il parallelo poesia-pittura con occhio disinvolto verso la storia. Tale linea altro non è che la sistematizzazione dei paragoni tra poeta e pittore e tra pittore e poeta che servivano da esemplificazioni pratiche nei confronti teorici della tradizione dell'*ut pictura poesis*. In questa prospettiva diviene lecito comparare Tiziano a Petrarca, come fa Lodovico Dolce, oppure porre l'equazione – di Filippo Villani – per la quale il terribile Michelangelo sta al dolce Raffaello come l'apocalittico Dante sta al grazioso Petrarca. Insistendo su questo tipo di comparazione estesa, si perviene a una vera e propria storia incrociata delle due arti, di cui abbiamo un modello – un po' tardo, ma paradigmatico – nel celebre *Trattato dell'arte della pittura* di Lomazzo (1585):

E da questa conformità generale che diciamo trovarsi fra pittori e poeti, ne segue ancora una particolare, che un pittore ha avuto naturalmente un genio più conforme ad

un poeta che ad un altro, e nel suo operare ha seguito quello; come è facile a ciascuno l'osservarlo ne' pittori moderni. Per che si vede che Leonardo ha espresso i moti e decori di Omero, Polidoro la grandezza e furia di Virgilio, il Buonarrotto l'oscurità profonda di Dante, Raffaello la pura maestà del Petrarca, Andrea Mantegna l'acuta prudenza del Sannazaro, Tiziano la varietà dell'Ariosto e Gaudenzio la devozione che si trova espressa ne' libri di Santi²⁴.

Dunque, è conformandosi esclusivamente al proprio genio che i pittori si apparesentano con i poeti, ed è così che la storia della pittura fa un unico sistema con la storia della letteratura; antichità e modernità si confondono, e la pittura moderna parte alla conquista della poesia universale.

2

Modelli

La maniera di rapportarsi reciprocamente tra i testi paralleli varia – è logico – nel tempo e nello spazio; ma il criterio scolastico di ripetitività e di emulazione che sottende la teoria estetica rinascimentale potrebbe non autorizzare un tentativo di modellizzazione, dato che, più che di modelli di interconnessione, parrebbe trattarsi di modulazioni di un unico modello, che è poi quello della *mimesis*. Tuttavia, per comodità di analisi, converrà tentare una separazione pragmatica, se non una distinzione teorica pura, di modalità critiche che vengono applicate all'interpretazione del canone dell'*ut pictura poesis*.

2.1. Il modello analogico

Sembra che tutti i trattati concordino comunque su di un punto: letteratura e pittura si rapportano reciprocamente in quanto entrambe *arti mimetiche*, il cui obiettivo comune è l'imitazione della natura. Ovvio (e senza dubbio riconosciuto esplicitamente dai trattatisti) appare la dipendenza dalla *Poetica* aristotelica, che, una volta per tutte, aveva autorizzato il confronto tra poesia e pittura fondando i loro statuti sul terreno comune dell'imitazione. Scrive al proposito Bernardino Tomitano:

Dove si vede tra tutti gli altri il pittore più di quelli allo scrittore vicino, tutta fiata che egli di pennellare alcuna vaga forma di pensiero, cercar con ogni suo studio e sforzo di ritrarla naturalissima, et al vero quanto più puote somigliante²⁵.

Lodovico Dolce riprende il procedimento aristotelico, rendendo molto chiara, al contempo, la «differentia specifica» che, all'interno della rassomiglianza, circoscrive gli ambiti imitativi diversi delle arti sorelle:

Simile al Poeta è il Dipintore: perciocché l'uno e l'altro è intento alla imitazione; dissimile in questo, che l'uno imita con le parole, e l'altro con i colori²⁶.

Si tratterà perciò di stabilire un'equivalenza teorica tra l'uso delle parole e l'uso dei colori; o meglio, tra i colori del pittore e i "colori" – ovvero le figure retoriche – del poeta; come ci spiega benissimo, fra i tanti, Trissino a proposito di Petrarca: «primieramente colorirà le chiome, come fece quelle de la sua Laura, facendole di oro fino, e sopra or terso bionde; Et il volto farà di calda neve»²⁷.

Si è detto che la differenza primaria tra poesia e pittura – pur nella circoscrizione operativa comune della *mimesis* – concerne i *mezzi* impiegati per procedere alla imitazione, parole e colori, dato che le due arti parallele si rivolgono a livelli sensoriali distinti, l'orecchio e l'occhio; ebbene, da questa differenziazione di base deriva l'opposizione che riguarda non solo i mezzi, ma i modi e le finalità della rappresentazione:

L'una e l'altra proceda per imitazione, benché con diverso modo. Imperoché la poesia imita con le parole, e la pittura co' colori, par la qual ragione sono stati alcuni che hanno detto che la poesia è una pittura che parla e la pittura una poesia mutola. Onde quegli sono chiamati migliori e più eccellenti poeti, i quali sanno meglio *rapresentar con le parole negli animi nostri* tutto quello che vogliono; e quegli i migliori e più esperti pittori, che sanno meglio *rapresentar coi colori dinanzi ai nostri occhi* quel che desiderano²⁸.

Dunque le parole del poeta hanno lo scopo di colpire, attraverso l'orecchio, l'*animo* del lettore, così come i colori del pittore hanno lo scopo di colpire la visualità dello spettatore; anche Dolce è d'accordo: «quello [il poeta] per la maggior parte cose che s'appresentano all'animo, e questo [il pittore] a gli occhi»²⁹; ma nel *Dialogo* omonimo fa fare all'Aretino una differenziazione concettualmente diversa, tra occhio e *intelletto*, sostituendo dunque all'attività emotiva promossa dalla poesia un'attività razionale:

Il pittore è intento a imitar per via di linee e di colori, o sia in un piano di tavola o di muro o di tela, tutto quello che si dimostra all'occhio; et il poeta col mezzo delle parole va imitando non solo ciò che si dimostra all'occhio, ma ancora si rappresenta all'intelletto. Laonde essi in questo sono differenti, ma simili in tante altre parti, che si possono dir quasi fratelli³⁰.

Le differenziazioni all'interno dell'omologazione si moltiplicano. Per esempio Varchi, integrando l'assunto di Dolce, sostiene che la poesia, diversamente dalla pittura, si appella simultaneamente alla razionalità e alla *passionalità*, e comunque al «di dentro» dell'uomo, laddove la pittura può rappresentare solo il «di fuori» del reale fenomenico:

Ma è da notare che il poeta la [la natura] imita colle parole et i pittori co' colori, e, quello che è più, i poeti imitano il di dentro principalmente, cioè i concetti e le passioni dell'animo, se bene molte volte descrivono ancora e quasi dipingono colle parole i corpi et tutte le fattezze di tutte le cose così animate come inanimate; et i pittori imitano principalmente il di fuori, cioè i corpi e le fattezze di tutte le cose³¹.

Subito, l'opposizione tra interno ed esterno si qualifica come l'opposizione più antica della metafisica, quella tra *anima* e *corpo*: «pare che sia tanta differenza fra la poesia e la pittura, quanta è fra l'anima e 'l corpo»³²; e dunque viene confermata la tradizionale posizione subalterna della sorella "minore", essendo la pittura semplice, se pur formalmente perfetta, rappresentazione del corpo, di *qualunque* corpo, mentre la poesia è espressione dell'anima, l'eccelsa categoria *umana*. E tuttavia – precisa Varchi – poeti e artisti si impegnano a fare incursioni nel terreno altrui, rivaleggiando in bravura: «Ben è vero che, come i poeti descrivono ancora il di fuori, così i pittori mostrano quanto più possono il di dentro, cioè gli affetti»³³. Ed è proprio da questo scambio di attribuzioni che nasce il paradigma eccellente dell'estetica e della poetica rinascimentale, il *paragone*: la poesia è espressione privilegiata dell'anima solo in rapporto alla pittura, così come viceversa la pittura è massima descrizione del corpo solo in rapporto alla poesia.

2.2. Il modello gerarchico

Appare evidente che quando il paragone implica una opposizione tra occhio e animo, corpo e anima, esterno e interno, sensibile e intelligibile, non si sfugge, nella dualità, alla gerarchizzazione, ovvero alla subordinazione – come prima accennato – delle prime categorie alle seconde:

Ho pensato [è Tomitano che parla] tanto più del pittore essere di far tenuto, et il poeta e l'oratore, poi da che essi sono più saggi e più eccellenti artefici di lui, quanto quelli hanno da mettere le lor opere sotto il grave maturo giudizio dell'animo nostro e del pensiero, et il pittore de gli occhi solamente senza più³⁴.

Si capisce subito come il modello gerarchico sia fondamentalmente platonico: la pittura resta ancorata al dominio della vista, ovvero dell'illusione fenomenica, laddove la poesia gode del privilegio unico di appellarsi direttamente all'intendimento intellettuale senza la mediazione della sensorialità; la pittura, sovrana del corpo, resta prigioniera della materia, mentre la poesia, sovrana della mente, ha un libero contatto con lo spirito. Ed essendo legata alla materialità, la pittura è destinata, proprio come la materia, alla decadenza: «non è tanto durabile la pittura quanto la poesia», lamenta Gelli³⁵, che mette a confronto tutto quanto è giunto al suo tempo della letteratura romana con i pochi resti di affreschi sopravvissuti nelle grotte alle invasioni barbariche.

È questa la posizione comune alla più parte dei trattatisti. Ma c'è anche chi rovescia il rapporto gerarchico a netto favore della pittura: Leonardo. Per il pittore di Vinci, la pittura sovrasta l'arte sorella per la sua qualità di avere accesso alla realtà vera, quella concreta e palpabile, mentre la poesia è il regno delle chimere, dove l'immaginazione libera sì tutto il proprio potere, ma un potere che è solo di illusione:

Diremo con verità essere tal proporzione dalla scienza della pittura alla poesia, qual è dal corpo alla sua ombra derivativa, et ancora maggiore proporzione, con ciò sia che l'ombra di tal corpo almeno entra per l'occhio al senso comune, ma la immaginazione di tale corpo non entra in esso senso, ma li nasce in l'occhio tenebroso. Oh che differenza è immaginare tal luce in l'occhio tenebroso, al vederla in atto fuori delle tenebre!³⁶

Da una parte, dunque, la realtà ontologica del visibile che il pittore raffigura; dall'altra i temibili meandri dell'immaginario che il poeta evoca. L'unica funzione che Leonardo riconosce alla poesia è una sorta – molto interessante – di mimesi *teatrale*, nel contesto di una attività *metalinguistica*:

Solo il vero ufficio del poeta è fingere parole di gente che 'nsieme parlino, e sol queste rapresenta al senso de l'audito tanto come naturali, perché in sé sono naturali create dalla umana voce; e in tutte l'altre conseguenze è superato dal pittore³⁷.

La poesia ha dunque senso solamente in quanto linguaggio; ma il linguaggio è di per sé una dimensione ristretta: composta di parole, la poesia non ha altro ambito di conquista che le parole stesse, è un circuito chiuso di continua citazione e autocitazione; racchiusa in un dialogo teatrale, non fa che trascrivere la voce umana, e parlarci sopra.

La funzione della pittura, invece, non è solo quella già detta, legata al primato dell'occhio sull'orecchio; rispetto alla poesia, che, come abbiamo visto, è "immaginazione tenebrosa", la pittura è consustanziale all'"ordine del mondo", ha la capacità di raffigurare perché perfettamente adeguata all'oggetto della raffigurazione, sa insomma trasferire le "forme" in forme equivalenti, di validità universale e atemporale:

Se 'l poeta è libero, come 'l pittore, nelle invenzioni, le sue finzioni non sono di tanta soddisfazione a li omini quanto le pitture, perché, se la poesia s'astende colle parole a figurare forme, atti e siti, il pittore si move colle proprie similitudini de le forme a contrafare esse forme. Or guarda qual è più propinquo all'omo; il nome dell'omo si varia in vari paesi, e la forma non è mutata se non da morte³⁸.

La pittura non domina solo la poesia, ma tutte le arti, essendo l'unica in grado non solo di pervenire all'armonia perfetta, ma anche di mantenerla. In quanto arte spaziale, la pittura trionfa infatti anche sulla musica, arte temporale, poiché l'armonia della pittura rimane fissa e immutabile sulla tela, fintantoché ci sia uno spettatore a contemplarla, laddove l'armonia musicale svanisce con la stessa rapidità con cui si forma, si dissolve con i suoni che la compongono. La musica è comunque superiore alla poesia, in quanto è capace di creare un'armonia, per impermanente che essa sia; l'armonia musicale esiste, sebbene nel breve lasso di tempo di un accordo, mentre l'armonia poetica do-

vrebbe formarsi solo nella memoria del lettore, costretto a ricomporre insieme, con l'immaginazione, i frammenti sparsi di una totalità organica che non ha mai percepito interamente³⁹.

Allargando la comparazione a tre elementi, Leonardo introduce un fattore di grande novità e spessore concettuale nel dibattito teorico. La poesia non può non incontrarsi e confrontarsi, oltre che con la pittura, con la musica, poiché queste sono le arti, rispettivamente, della descrizione del corpo e dell'espressione delle passioni. Pittura e musica si spartiscono l'imitazione della natura, la prima traducendo le forme dello spazio visibile, la seconda riproducendo i suoni delle sfere, corrispondenti ai "suoni" dell'animo. Stretta tra le due funzioni simultanee della descrizione del corpo e dell'espressione dei sentimenti, la poesia deve fatalmente porsi in relazione con questi due modelli simmetrici, rivaleggiando nella descrizione con la pittura e paragonandosi nell'espressione patemica con la musica.

3

La curiosa fortuna di un aneddoto

Leggendo i vari trattati di estetica e poetica rinascimentale sul paragone tra letteratura e arti visive, colpisce il continuo ritorno di un esempio, quello di Zeusi, basato su un aneddoto diffuso nell'antichità classica sia da Cicerone (*De inventione*) che da Plinio il Vecchio (*Naturalis historia*), la cui fortuna sembra a prima vista sproporzionata rispetto alla sua semplicità. L'aneddoto è il seguente: il pittore Zeusi viene chiamato ad adornare il tempio di Crotona, con la richiesta specifica di eseguire il ritratto di Elena, ovvero del paradigma *par excellence* della bellezza femminile. Per ottenere una perfezione difficilmente riscontrabile nella natura, Zeusi ricorre a una tecnica singolare: invece di fare appello alla propria immaginazione, oppure di selezionare accuratamente una modella reale in grado di incarnare l'ideale, convoca le cinque fanciulle più belle del contado, e raffigurando di ognuna la parte del corpo più rimarchevole, riunisce in un insieme sistematico e perfettamente armonico le grazie eterogenee delle diverse modelle. Il significato di tale episodio è che l'arte è capace di ottenere la bellezza perfetta, superando anche la natura da cui trae i modelli. Ebbene, il Rinascimento accoglie con grande festosità quello che era divenuto un mito, e praticamente tutti i teorici lo prendono appunto *ad exemplum*; in campo artistico, tra i tanti, Alberti, Gaurico, Trissino, Pino, Dolce; in campo letterario, Pico, Bembo, Castiglione, Delminio, Tomitano, Capriano e così via. Possiamo ascoltare al proposito le parole di Lodovico Dolce:

Deve adunque il pittore procacciar non solo d'imitar, ma di superar la natura. Dico superar la natura in una parte; ché nel resto è miracoloso, non pur se vi arriva, ma

quando vi si avvicina. Questo è in dimostrar col mezzo dell'arte in un corpo solo tutta quella perfezzion di bellezza che la natura non suol dimostrare a pena in mille; perché non si trova un corpo umano così perfettamente bello, che non gli manchi alcuna parte. Onde abbiamo lo esempio di Zeusi, che, avendo a dipingere Elena nel tempio de' Crotoniati, elesse de vedere ignude cinque fanciulle e, togliendo quelle parti di bello dall'una, che mancavano all'altra, ridusse la sua Elena a tanta perfezzione, che ancora ne resta viva la fama⁴⁰.

L'incredibile successo di questa storiella tra teorici sia della pittura che della poesia è senza dubbio la sua forte componente pragmatico-didattica, che rafforza il *paragone* retorico-visivo tipico della tradizione dell'*ut pictura poesis*: il pittore non trova intorno a sé un modello completo da copiare direttamente, ma, proprio come il poeta e l'oratore, deve iniziare con un'operazione di assemblaggio di materiali. Non sarà per caso che il massimo divulgatore dell'aneddoto sia Cicerone (*De inventione*, II, 1-3), il teorico letterario *par excellence* della classicità; il pittore che trae ispirazione da diverse modelle è come lo scrittore che si confronta con le proprie "fonti":

Quod quoniam nobis quoque voluntatis accidit ut artem dicendi perscriberemus, non unum aliquod proposuimus exemplum, cuius omnes partes, quocumque essent in genere, exprimentae nobis necessario viderentur: sed, omnibus unum in locum coactis scriptoribus, quod quisque commodissime praecipere videbatur, excerptimus⁴¹.

Il modello è dotto, l'esempio ghiotto, e se ne appropria volentieri, in mezzo al coro, anche il rigoroso Tomitano:

La qual cosa medesimamente noi habbiamo procacciata di fare volendo questi brevi ragionamenti andar tessendo d'intorno alli precetti dello scrivere o parlare gentilmente. Dove non pure una sola e semplice forma di precetti da gli antichi habbiamo raccolto ma tutti quelli che di ciò hanno longamente favellato in uno stesso luogo habbendo ridotti, quelle cose ho tolto, che a me sono parute di più vaghezza o di maggior verità: hora aggiugnendo, hora resecando, hora dubitando, hora le cose incerte risolvendo⁴².

Tomitano è sicuramente il teorico che meglio di ogni altro ha colto il significato autentico dell'aneddoto ciceroniano: le arti sorelle consistono fondamentalmente in un gioco di costruzione e montaggio, che richiede tagli, aggiunte, recuperi, integrazioni; sia il poeta sia il pittore devono riassemblare in un tutto armonico i frammenti sparsi di una Bellezza e di una Verità di carattere universale; perciò il vero modello è sì Zeusi, ma interpretato alla luce dell'arcimodello, Platone:

La qual esperienza che noi habbiamo fatto, fece già gran tempo il divinissimo e gravissimo Platone: il quale partitamente tutti i precetti della philosophia da infiniti mae-

stri tolse, poi quelli con molta vaghezza in un corpo ridusse, quasi membra del lacerato Hippolito, per le mani d'Esculapio reintegrate, dando loro quella vita, che da laceramenti delle false opinioni qua e la sparse haveano perduto⁴³.

Note

1. Prima edizione a stampa, in latino, Basilea 1540, cui seguiranno varie edizioni, tra cui Venezia 1547.
2. Cfr. L. B. Alberti, *De pictura*, a cura di C. Grayson, Laterza, Roma-Bari 1975, III, 52, p. 91: «cupio pictorem in primis esse virum et bonum et doctum bonarum artium».
3. Cfr. J. R. Spencer, *Ut Rhetorica Pictura: A Study in the Quattrocento Theory of Painting*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", XX, 1957, pp. 26-44.
4. L. Dolce, *Dialogo della Pittura intitolato l'Aretino*, in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento*, Laterza, Bari 1960, vol. I, p. 164.
5. P. Pino, *Dialogo della pittura*, ivi, vol. I, p. 113.
6. R. Borghini, *Il riposo*, ivi, vol. III, p. 52.
7. R. Klein, *La forma e l'intelligibile*, Einaudi, Torino 1975, p. 261.
8. Dolce, *Dialogo della Pittura*, cit., pp. 172-3.
9. Su tale genere, la più aggiornata sistematizzazione che io conosca è il volume di J. Hef-ferman, *Museum of Words: The Poetics of Exphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago University Press, Chicago 1993. Molto utile anche la miscellanea *La Pensée de l'image: Signification et figuration dans le texte et dans la peinture*, a cura di G. Mathieu-Castellani, Presses Universitaires de Vincennes, Paris 1994.
10. Cfr. R. Crescenzo, *Peintures d'instruction*, Droz, Genève 1999, pp. 9-16.
11. Philostrate, *Les Images ou tableaux de platte-peinture*, traduction et commentaire de Blaise de Vigenère (1578), présenté et annoté par F. Graziani, 2 voll., Champion, Paris 1995.
12. Alberti, *De pictura*, cit., p. 92.
13. Così l'ha definita M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Clarendon Press, Oxford 1971.
14. Cfr. G. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane*, in Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento*, cit., vol. III.
15. B. Varchi, *Lezione della maggioranza delle arti*, ivi, vol. I, pp. 56-7.
16. *Ibid.*
17. *Ibid.*
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*
20. *Ibid.*
21. Alberti, *De pictura*, cit., pp. 74-5.
22. A. S. Piccolomini, *Epistole et varii tractatus*, a cura di A. Archintus e J. Vinzalius, J. de Vingle, Lugduni 1505, p. 98.
23. G. Gelli, *Lettoni fatte nell'Accademia Fiorentina*, in P. Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1971-77, vol. I, p. 289.
24. G. P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architectura*, P. G. Pontio, Milano 1584, libro VI, p. 283.
25. B. Tomitano, *Ragionamenti della lingua toscana*, G. Farri, Venezia 1545, libro III, p. 274.
26. L. Dolce, *Osservazioni nella volgar lingua*, G. Giolito de Ferrari, Venezia 1550, libro IV, f. 87 v.
27. G. G. Trissino, *I ritratti de le bellissime donne d'Italia*, R. Calvo, Roma 1531, p. 73.
28. Gelli, *Lettoni fatte*, cit., p. 287. Corsivi miei.
29. Dolce, *Osservazioni della volgar lingua*, cit., *ibid.*
30. Id., *Dialogo della Pittura*, cit., p. 152.
31. Varchi, *Lezione della maggioranza*, cit., pp. 54-5.
32. *Ibid.*

33. *Ibid.*
34. Tomitano, *Ragionamenti della lingua toscana*, cit., p. 114.
35. Gelli, *Lettoni fatte*, cit., p. 288.
36. L. da Vinci, *Codex Urbinas Latinus 1270*, in Barocchi (a cura di), *Scritti d'arte del Cinquecento*, cit., vol. I, p. 236.
37. *Ivi*, p. 238.
38. *Ivi*, p. 240.
39. *Ivi*, pp. 241-2.
40. Dolce, *Dialogo della Pittura*, cit., p. 172.
41. Cicerone, *De inventione*, II, 4.
42. Tomitano, *Ragionamenti della lingua toscana*, cit., pp. 267-8.
43. *Ivi*, p. 269.



In cammino oltre se stessi: figure nietzscheane della transizione

di *Ingrid Hennemann Barale*

1. Zarathustra è colui che annuncia il superuomo e l'eterno ritorno dell'eguale. Il primo annuncio è in funzione del secondo: solo oltrepassando se stesso l'uomo potrà sopravvivere alla scoperta che il suo è un cammino senza meta, che nel suo futuro nulla v'è che già non sia stato. È questo, infatti, il primo e più evidente significato della verità abissale che Zarathustra vuol rivelare. Si tratta, certamente, di un modo di pensare l'eterno e l'infinito, questi luoghi canonici della tradizione metafisica, ma si tratta precisamente di quel modo di pensarli che più direttamente e radicalmente le si contrappone, rovesciandola alla base, rovesciandola in quell'idea e sentimento dell'eterno a cui ogni visione teosofica e consolatoria si aggrappa. Pensarlo come eterno ritorno significa impedirsi di pensare l'eterno come possibile condizione di senso del divenire. Significa obbligarci a pensare il divenire e ciò che diviene come privi di senso, di *telos*, di direzione. Ma ciò che diviene è realtà, ogni aspetto della realtà. È la realtà tutta, dunque, ad apparire come un tale processo senza direzione, senza un dove da cui provenire e verso cui andare. L'immagine del circolo applicata non a questo o quel mondo storico¹, ma all'intero processo del reale, serve a Nietzsche per rendere impensabile l'idea stessa di perfezione e, con essa, ogni idea di progresso: per togliere all'infinito e all'eterno ogni capacità di dare valore al finito e al tempo.

Nello sviluppo del pensiero nietzscheano, l'idea dell'eterno ritorno dell'eguale si prospetta come un corollario della non meno celebre tesi della morte di Dio. Ma non ne è un corollario immediato. Certo, quella realtà perennemente protesa in un divenire senza vero futuro, privo di qualunque dimensione escatologica, è un mondo dove Dio è morto. Ma l'annuncio che Dio è morto, che non v'è in realtà alcun ordine e scopo a cui ci si debba piegare, aveva suscitato dapprima, in Nietzsche stesso, nel suo stesso itinerario spirituale, un'immagine diversa²: l'immagine dell'uomo come spirito libero, come volontà aperta su un orizzonte infinito, a nulla vincolata se non al proprio obbligo di verità, alla passione per quella conoscenza che l'ha resa libera. In quest'ottica Nietzsche ha scritto i suoi libri del periodo cosiddetto illuministico, polemizzando, dunque, contro la metafisica dell'artista³, contro l'illusione che la realtà abbia un fondamento (e sia pure un fondamento soltanto estetico) nella dialettica di dionisiaco e apollineo e che vi sia un'arte capace di rivelar-

lo e interpretarlo. Quella dialettica era pur sempre una condizione di senso, una ragione, una maniera di intendere il divenire che il poeta, se non l'uomo di scienza o di Chiesa, poteva ancora apprezzare. Ma il Nietzsche illuminista, votato unicamente alla passione della conoscenza e della verità, il Nietzsche che ripudia Schopenhauer e rompe l'amicizia con Wagner, vuol stracciare anche quel velo, quell'ultima menzogna poetica.

2. La nuova intuizione, quell'idea dell'eterno ritorno dell'eguale, è destinata a cancellare dall'orizzonte di un mondo senza Dio anche l'ultimo riflesso delle illusioni umanistiche, il loro riflesso negativo, quella libertà negativa, gratuita e fine a se stessa, che caratterizzerebbe la condizione dello spirito libero (*der Freigeist*), di colui che ha raggiunto e varcato la soglia del nichilismo⁴. Costui, venuta meno ogni coordinata e, dunque, ogni possibilità di trovare un centro in sé o fuori di sé, tenderà a porre se stesso, un se stesso ridotto a puro arbitrio, come solo punto di riferimento possibile. Sarà pur sempre la sua maniera di pensare in termini di fondamento, ma una maniera negativa: la maniera di chi, con la propria negazione di ogni ragione ultima, prende il posto di quella ragione che nega.

Sembra questo, a Nietzsche, un passaggio obbligato per l'uomo moderno che voglia vivere fino in fondo la propria condizione storica, far valere fino in fondo gli istinti e i valori su cui la sua civiltà è costruita. Il nichilismo come punto d'arrivo della tradizione metafisica dell'Occidente. Nell'orizzonte storico dello spirito libero, la sola alternativa reale al suo nichilismo non è il santo (*der Heilige*)⁵, colui che continua a credere nella sacralità di un ordine ultimo e immutabile, in un Dio che altro non è che la «maschera del nulla»⁶, ma l'ultimo uomo (*der letzte Mensch*), colui che non si vuole né ricco né povero, né governante né governato, e che nello sforzo di eludere ogni responsabilità tenta di ridursi a una vita minima (a *Erdflob*, pulce di terra), a un'esistenza di tipo vegetale⁷. Zarathustra non si rivolge al santo se non come a un fantasma del passato e vano risulta il suo tentativo di parlare a coloro che coltivano per sé l'ideale dell'ultimo uomo. Il solo interlocutore per lui possibile è il *Freigeist*: a lui Zarathustra ritorna dopo gli anni del silenzio, nella sua condizione si cala e da essa muove per ricominciare il proprio insegnamento. A lui e soltanto a lui può proporre il passo ulteriore, l'ideale del superuomo, l'idea di un'umanità capace di vivere ai confini di se stessa, nella prospettiva dell'eterno ritorno.

3. La condizione del *Freigeist*, di colui che «è giunto alla libertà della ragione», è, in questo senso, strettamente connessa alla figura del viandante (*der Wanderer*), di colui che si vuole e si sente sempre in cammino:

Wer nur einigermaassen zur Freiheit der Vernunft gekommen ist, kann sich auf Erden nicht anders fühlen, denn als Wanderer, – wenn auch nicht als Reisender n a c h

einem letzten Ziele: denn dieses giebt es nicht [...]; desshalb darf er sein Herz nicht allzufest an alles Einzelne anhängen; es muss in ihm selber etwas Wanderndes sein, das seine Freude an dem Wechsel und der Vergänglichkeit habe⁸.

Nel suo errare non v'è più nulla di tragico, nulla che ricordi e prolunghi la tragedia che si è consumata (la morte di Dio, la perdita di ogni verità e ordine eterni e immutabili, capaci di indicare a ciascuno la propria dimora). Non vi è più il *pathos*, l'irrequietezza possessiva o sofferente, che ha segnato i viandanti della tradizione romantica. Il viandante di Nietzsche ha imparato a stare in cammino, a vivere ogni evento possibile con «l'equilibrio dell'anima mattinatale». In nulla spera e, dunque, di nulla si dispera. Verranno anche per lui cattive notti e giorni d'inganno e d'incertezza. Ma sa che non gli appartengono e che egli non appartiene loro. Sa che possono solo sfiorarlo e si lascia soltanto sfiorare. La sua gioia è nel mutamento stesso e nella transitorietà: in un sentimento della vita che gliela rivela sempre vicina, sempre e comunque presente nel suo trascorrere. A questa essenziale prossimità e trasparenza, a questo sentimento di un nascere continuo, allude, con straordinaria potenza figurale, l'immagine del mattino:

aber dann kommen [...] die wonnevollen Morgen anderer Gegenden und Tage, wo er schon im Grauen des Lichtes die Musenschwärme im Nebel des Gebirges nahe an sich vorübertanzen sieht, wo ihm nachher, wenn er still, in dem Gleichmaass der Vormittagsseele, unter Bäumen sich ergeht, aus deren Wipfeln und Laubverstecken heraus lauter gute und helle Dinge zugeworfen werden, die Geschenke aller jener freien Geister, die in Berg, Wald und Einsamkeit zu Hause sind und welche, gleich ihm, in ihrer bald fröhlichen bald nachdenklichen Weise, Wanderer und Philosophen sind. Geboren aus den Geheimnissen der Frühe, sinnen sie darüber nach, wie der Tag zwischen dem zehnten und zwölften Glockenschlage ein so reines, durchleuchtetes, verklärt-heiteres Gesicht haben könne: sie suchen die Philosophie des Vormittages⁹.

L'immagine del mattino è, in questo brano, visibilmente connessa con l'immagine del meriggio: con l'immagine di un'unità estatica del tutto. I «misteri del mattino», i misteri di una nascita perenne, si sciogliono «fra il decimo e il dodicesimo rintocco di campana». Nell'unità incommensurabilmente profonda (perché senza fondo) che quell'ora mostra, i viandanti (questi nuovi filosofi) cercano la loro «filosofia del mattino», la spiegazione di quel loro sentimento della vita, di quel loro sentimento di un nascere perenne. Ma questo sentimento è concesso solo a chi altrettanto perennemente sa vivere nella prospettiva del tramonto. A nulla potrà arrestarsi e nulla potrà arrestare. In ogni inizio dovrà vedere l'ombra di una fine. L'immagine del tramonto, correlata a quella del mattino, ha innanzitutto questa connotazione. E insieme alle altre immagini esemplari del corso del sole concorre alla visione di una maniera d'essere, di uno stile di vita. È la ma-

niera, lo stile di Zarathustra, di colui che al levarsi del mattino inizia il suo tramonto.

4. Nella foresta Zarathustra aveva incontrato l'eremita, nella città l'ultimo uomo. Là egli ha il diritto di annunciare che Dio è morto, perché là è in effetti morto: in quel paesaggio artificiale che lo ha espropriato dei suoi poteri, vanificando le sue prerogative. Dio è irrevocabilmente morto per gli abitanti della città, ma essi non potrebbero prenderne atto senza sconvolgere la loro vita, senza dover riconoscere che il paesaggio artificiale in cui hanno scelto di vivere non ha sotto di sé alcun fondamento, alcun terreno su cui radicarsi. È questa la condizione dell'ultimo uomo. L'uomo che riconosce di aver ucciso Dio supera se stesso in una nuova dimensione: nella dimensione del superuomo. Se è vero che l'idea nietzscheana non può assumere le vesti strette di un programma etico-politico realizzabile nella realtà di oggi, è anche vero che non sembra trattarsi di un'utopia allo stato puro, di un'invenzione priva di coordinate storiche. Il superuomo non è, per l'uomo presente, una possibilità ch'egli possa oggi tale e quale realizzare, ma è pur sempre una sua possibilità. Nel discorso *Sulle Isole Beate* Zarathustra dirà: «dass Alles verwandelt werde in Menschen-Denkbares, Menschen-Sichtbares, Menschen-Fühlbares!»¹⁰. Allora soltanto e solo in questo senso l'uomo sarà superato. Superato e realizzato. Superato perché realizzato nella sua vocazione di sempre, nel suo bisogno di trovarsi in ogni momento presso se stesso, in presenza di qualcosa che gli parli nel suo linguaggio e altro senso non rivendichi se non quello che ha per lui. Il superuomo deve essere perché l'uomo effettivamente sia, perché non degradi, vittima dei propri autoinganni, delle proprie contraddizioni.

In questo senso, d'altronde, suonano anche le parole con cui Zarathustra prospetta l'esigenza del superuomo alla folla, che attende in piazza la promessa esibizione di un funambolo: «Der Mensch ist Etwas, das überwunden werden soll»¹¹. Quel "deve" è un *soll*, indica un'esigenza morale, scoraggia in partenza una qualsivoglia interpretazione naturalistica. Il superuomo è qualcosa che l'uomo può soltanto volere, che non incontrerebbe altrimenti nella sua evoluzione, ma non può fare a meno di volerlo, perché altrimenti regredisce al di qua della sua stessa realtà attuale e dell'immagine di sé che attualmente coltiva. Il suo rapporto col mondo in cui vive è ormai arrivato a un bivio che non gli lascia scampo: o un salto di qualità o la regressione. Queste pagine non dichiarano apertamente la ragione di tale alternativa, di questo trovarsi tra due sponde: o avanti o indietro, in mezzo non si può sostare. Insistono tuttavia sulla sua natura morale. Alla dimensione morale dell'alternativa e delle ragioni che possono averla determinata si riferisce anche l'unica definizione del superuomo che non sia semplice immagine: «Der Übermensch ist der Sinn der Erde»¹². Il superuomo è il solo senso

possibile di una terra vuota di sovraterrene speranze. Senso (*Sinn*) significa direzione, orientamento, criterio di condotta. È il correlato di una morale. Affermare che nel superuomo, nell'uomo del futuro, sta oggi la sola possibilità di senso, significa affermare che l'esistenza attuale dell'uomo ne è priva: priva di senso, priva di morale.

«Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Mensch – aveva detto Zarathustra – ein Seil über einem Abgrunde. [...] Was gross ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein Ü b e r g a n g und ein U n t e r g a n g ist»¹³. Zarathustra ha parlato del superuomo: la folla, nelle sue parole, ha visto il funambolo. L'equivoco ha una sua logica. Funambolo è, per definizione, «colui che cammina sulla corda o cavo». Il tedesco è ancora più esplicito: *der Seiltänzer* (colui che sulla corda o cavo danza). E dell'uomo si dice che è un cavo teso tra la bestia e il superuomo. È quanto la folla vede nelle immagini di superamento proposte da Zarathustra: il cavo, soltanto il cavo e ciò che nei limiti del cavo si muove senza sospettare che vi sia una logica e prospettiva del movimento, senza saperlo riconoscere nella sua natura di processo. Nel superuomo, nel processo che tende oltre l'uomo, la folla vede ancora e soltanto l'uomo. Il cavo è teso sull'abisso. Torna questa immagine particolarmente cara a Nietzsche. Torna per dire che alla base della condizione umana (l'uomo è il cavo, non semplicemente sul cavo) v'è un'assenza di fondamento (*Ab-grund*). All'uomo non è dato di poggiare su nulla che appartenga alla sua condizione, che sia nei limiti della sua condizione: i soli suoi punti d'appoggio (i soli punti d'appoggio del cavo che egli è) sono un al di qua (la bestia) e un al di là (il superuomo). All'uomo non è concesso di consistere, ma solo di esistere. L'immagine del cavo è quella di un trovarsi sempre in tensione, sempre tra, sempre in cammino.

Mentre Zarathustra parlava alla folla, il funambolo si era messo in cammino sul cavo teso fra le due torri ai liminari della piazza, quando, a metà del suo percorso, mentre lentamente e faticosamente s'avvia verso la meta, sovrappiunge alle sue spalle un pagliaccio (*der Possenreisser*) dai panni multicolori. È molto più agile e veloce di lui, procede a grandi balzi, incurante di quel vuoto che da ogni parte li circonda. Lo sbeffeggia, irride a quel suo procedere faticoso, infine lo scavalca e lo fa cadere. Più esattamente: il funambolo stesso, «vedendosi battuto dal rivale, perse la testa e l'equilibrio e – più rapido ancora del bilanciare che aveva lasciato cadere – precipitò in basso, in un mulinello di braccia e di gambe»¹⁴. Sarà Zarathustra a curvarsi su di lui, a rassicurarli (dicendogli che non deve temere il diavolo e l'inferno, perché non esistono, perché la sua anima sarà morta col corpo e prima del corpo), a confortarlo circa la dignità e il senso di quanto gli è accaduto. Al funambolo che dice «non perdo nulla, perdendo la vita. Non sono molto più di una bestia, che ha imparato a danzare a forza di botte e di magri bocconi», Zarathustra ri-

sponde: «tu hai fatto del pericolo il tuo mestiere, e in ciò non è nulla di spregevole. Ecco che il tuo mestiere ti costa la vita: per questo voglio seppellirti con le mie mani»¹⁵. E, mentre la folla si disperde e l'oscurità cala sulla piazza, completa la sua riflessione:

Unheimlich ist das menschliche Dasein und immer noch ohne Sinn: ein Possenreisser kann ihm zum Verhängnis werden.

Ich will die Menschen den Sinn ihres Seins lehren: welcher ist der Übermensch, der Blitz aus der dunklen Wolke Mensch.

Aber noch bin ich ihnen ferne, und mein Sinn redet nicht zu ihren Sinnen. Eine Mitte bin ich noch den Menschen zwischen einem Narren und einem Leichnam.

Dunkel ist die Nacht, dunkel sind die Wege Zarathustra's. Komm, du kalter und steifer Gefährte! Ich trage dich dorthin, wo ich dich mit meinen Händen begrabe¹⁶.

Sappiamo che il funambolo raffigura l'uomo della transizione: l'uomo che, dopo tante illusioni, si è scoperto semplice possibilità d'altro, cammino percorribile in entrambe le direzioni, lungo il quale si può in ogni momento progredire o regredire, mai sostare. La sua condizione è essenzialmente tragica. Nella sua prospettiva l'esistenza è «sinistra» e «ancor priva di senso». Qualunque cosa egli faccia, la sua esistenza non potrà ancora assumere l'unico senso possibile, poiché questo si dà solo in una prospettiva ulteriore, non ancora raggiunta: nella prospettiva del superuomo. L'uomo attuale vive in una condizione di non-senso. Ma vi sono maniere diverse di viverla e non sono affatto equivalenti. Anche a prescindere dalla figura del "santo" che di nulla s'è accorto (essa appartiene idealmente al passato), v'è la maniera dell'ultimo uomo, che cerca di non vedere e si illude di avere ancora i piedi poggiati da qualche parte. Barricato nella sua città, accetta il progressivo rimpicciolirsi del suo spazio vitale, pur di non vedere il vuoto ed evitare la vertigine. V'è, per contro, la maniera del funambolo, che nel vuoto accetta di muoversi e cerca di attraversarlo, avendo come unico punto d'appoggio e di riferimento la corda a cui si trova sospeso, il progetto in cui si trova gettato, la possibilità di vita che gli è toccata in sorte. Il suo imperativo è: fare ciò che sta facendo, farlo comunque sino in fondo, realizzare sino in fondo la possibilità che gli si offre, senza pretendere alcuna garanzia di senso, ma puntando egualmente tutto su di essa, perché è la sua, perché non v'è altro modo per lui di prendere sul serio la vita, di dichiararle la sua fedeltà¹⁷. E, di contro a lui, sta il pagliaccio. Anch'egli si muove nel vuoto, nella piena consapevolezza di una mancanza di fondamento e di senso. Ma la sua veste multicolore e il suo procedere saltando (che è il contrario del procedere danzando di Zarathustra) raffigurano una reazione opposta: non un laborioso, metodico, disciplinato impegno nel perseguire la propria opportunità di vita, ma il disimpegno irresponsabile di chi, caduti gli antichi principi, non fa più differenza ed è pronto ad assumere indifferentemente ogni possibilità, tutte insieme, tutte e, in definitiva, nessuna.

È questa sua irresponsabilità a renderlo tanto più agile dell'altro, a consentirgli di muoversi nel vuoto attuale dei valori con la stessa sicurezza con cui l'altro, il tipo dell'uomo responsabile, si muoverebbe sulla terraferma delle certezze perdute. Ma quel vuoto è anche il suo confine. Da esso non esce. In esso il pagliaccio non precipita, ma svanisce all'improvviso. Lo si vede finché sta dietro il funambolo: non appena lo scavalca, esce di scena, svanisce in quel vuoto dove l'altro cade. Il pagliaccio è soltanto l'ombra grottesca del funambolo, la sua caricatura¹⁸.

5. Ciò che deve rinascere nella nuova prospettiva è precisamente ciò che è morto nella vecchia: un senso della vita che la vita stessa possa convalidare, un destino a cui si possa e debba essere fedeli. Ciò che è morto nella prospettiva dell'uomo (non l'uomo stesso, che può continuare a vegetarvi, ma la possibilità di un'esistenza sensata) deve rinascere in quella del superuomo. Chi si muove su questo terreno ha una prospettiva di evoluzione spirituale. Gliela indica il primo discorso di Zarathustra, con la parabola delle tre metamorfosi: «Drei Verwandlungen nenne ich euch des Geistes: wie der Geist zum Kameele wird, und zum Löwen das Kameel, und zum Kinde zuletzt der Löwe»¹⁹. Cammello (*das Kameel*) è chi trova se stesso, la propria identità, nella sottomissione. Da questo bisogno di sottomissione, come sua diretta manifestazione, sono nate le virtù dell'umiltà, del sacrificio, della dedizione. Il destino di chi vive la propria vita in questa prospettiva di dedizione e sacrificio incondizionati è trascendersi, annullarsi. La vita del cammello è minata all'origine da questa vocazione nichilista. L'immagine del cammello che corre nel deserto è la chiave per cogliere il nesso tra le morali della sottomissione e il nichilismo: «tutte queste cose, le più gravose da portare, lo spirito paziente prende su di sé: come il cammello che corre in fretta nel deserto sotto il suo carico, così corre anche lui nel suo deserto»²⁰. Deserto è l'orizzonte dello spirito sottomesso: deserto di moventi naturali, di bisogni e fini e istanze a cui quel suo correre ingrato possa riferirsi, da cui possa trarre criterio e senso. In quel deserto, appunto, diventa leone (*der Löwe*). In quel deserto scopre l'insensatezza di ogni dovere e il "tu devi" diventa "io voglio":

Aber in der einsamsten Wüste geschieht die zweite Verwandlung: zum Löwen wird hier der Geist [...].

Seinen letzten Herrn sucht er sich hier: feind will er ihm werden und seinem letzten Gotte, um Sieg will er mit dem grossen Drachen ringen.

Welches ist der grosse Drache, den der Geist nicht mehr Herr und Gott heissen mag? "Du sollst" heisst der grosse Drache. Aber der Geist des Löwen sagt "ich will" [...]

Neue Werthe schaffen – das vermag auch der Löwe noch nicht: aber Freiheit sich schaffen zu neuem Schaffen – das vermag die Macht des Löwen.

Freiheit sich schaffen und ein heiliges Nein auch vor der Pflicht: dazu [...] bedarf es des Löwen²¹.

Quando il deserto è più solitario, quando nulla (nulla di oggettivo, di dato) più corrisponde ai valori di cui si è fatto carico, il cammello diventa leone, sentimento di una arbitrarietà radicale. Ma, in questa riscoperta della volontà come fondamento di ogni valore, il leone si trova a combattere contro il grande drago: il sentimento della volontà come arbitrio è costretto a misurarsi con un sentimento del dovere che nella volontà stessa si pretende radicato e alla volontà pretende di imporsi come suo principio. In questo sentimento del dovere, tanto immane e tanto astratto da poter comprendere e rappresentare tutti i valori sin qui prodotti, non è difficile riconoscere una raffigurazione dell'imperativo categorico di Kant. Ma, nel deserto dove il cammello è scomparso, il drago non può neutralizzare il leone. Nessun sentimento del dovere potrà neutralizzare la consapevolezza di un margine ultimo, irriducibile di arbitrarietà, di un diritto insopprimibile di decidere senza impacci del vecchio e del nuovo, di istituire nuove condizioni, di preferire a ciò che già è ciò che ancora non è potuto essere. Con questa rivendicazione il leone si identifica: con un «sacro no anche verso il dovere». La libertà ch'egli rivendica è ancora soltanto una libertà negativa: libertà da, non libertà di (cfr. la condizione del *Freigeist*). È, per così dire, una libertà rivolta all'indietro, verso ciò da cui si vuole liberare, incapace di guardare avanti, di vedere il nuovo, di crearlo. Ma quella libertà negativa che rivendica, quel potere di dire no, è una tappa necessaria tra il vecchio e il nuovo: una condizione necessaria, anche se non sufficiente, per poter nuovamente dire sì.

I nuovi sì dovranno essere innanzitutto e soprattutto un nuovo modo di dire sì. I nuovi valori dovranno essere innanzitutto e soprattutto un nuovo atteggiamento verso la possibilità del valore, un nuovo modo di produrla. È quanto dice l'immagine del fanciullo (*das Kind*):

was vermag noch das Kind, das auch der Löwe nicht vermochte? Was muss der raubende Löwe auch noch zum Kinde werden?

Unschuld ist das Kind und Vergessen, ein Neubeginnen, ein Spiel, ein aus sich rollendes Rad, eine erste Bewegung, ein heiliges Ja-sagen.

Ja, zum Spiele des Schaffens [...] bedarf es eines heiligen Ja-sagens: s e i n e n Willen will nun der Geist, seine Welt gewinnt sich der Weltverlorene²².

Il fanciullo di Zarathustra non è né umile, come quello di Gesù (cfr. Matteo, XVIII, 3), né arrogante: è semplicemente su un altro piano. Raffigura l'essenza stessa di un creare libero, non subordinato al raggiungimento di questo o quel fine e, dunque, neppure al verificarsi di talune circostanze piuttosto che di altre. Egli crea per il solo piacere di creare. È il suo solo movente e interamente lo appaga. Ogni sua creazione è, in questo senso, assoluta, poiché ha in se stessa il proprio fine. Ma è tale perché gioco, nei limiti di un gioco, di un atteggiamento essenzialmente ludico, non impositivo. Il fanciullo non vuole l'una cosa piuttosto che l'altra: «vuole la sua volontà». Quel coincidere di ar-

bitrio e necessità, di autonomia e abbandono estatico²³, assicura al comportamento ludico una pienezza di senso che nessun altro tipo di attività può vantare, perché in ogni altra attività il senso di ciò che si fa dipende dal rapporto sempre problematico fra intenzioni e finalità soggettive e circostanze e risultanze oggettive. L'attività ludica, invece, non subordinata ad altro, a nulla vincolata se non alle regole con cui si fa coincidere, ha in se stessa ogni suo senso possibile.

6. È giunto, dunque, per l'uomo il momento di ritrovare quella possibilità di senso che ha perduto allorché è entrato nella propria dimensione umana e, come cammello, si è posto in cammino. Paradigmatico in questo senso è il discorso *La visione e l'enigma*²⁴ e la sua importanza sta nell'enigma che simbolicamente scioglie.

Racconta di un sentiero in salita, di un'ascesa compiuta da Zarathustra avendo per compagno e ostacolo il suo «nemico capitale», lo spirito di gravità. Mezzo nano e mezza talpa, beffardo e subdolo, gli sta seduto sulle spalle e lo grava lasciandogli cadere gocce di piombo nell'orecchio, pensieri di piombo nel cervello. Fin qui, il valore simbolico della scena è sin troppo chiaro. A un certo punto il nano scende dalle sue spalle, incuriosito. In quel punto sorge una porta carraia sotto cui si incontrano due sentieri e Zarathustra dice:

Siehe diesen Thorweg! Zwerg! [...]: der hat zwei Gesichter. Zwei Wege kommen hier zusammen: die gieng noch Niemand zu Ende.

Diese lange Gasse zurück: die währt eine Ewigkeit. Und jene lange Gasse hinaus – das ist eine andre Ewigkeit.

Sie widersprechen sich, diese Wege; sie stossen sich gerade vor den Kopf: – und hier, an diesem Thorwege, ist es, wo sie zusammen kommen. Der Name des Thorwegs steht oben geschrieben: “Augenblick”²⁵.

Sono le due dimensioni del tempo, passato e futuro, entrambe estese nell'eternità, congiunte sotto la porta dell'attimo. Zarathustra chiede al nano: i due sentieri si contraddicono in eterno (nel senso che continueranno a snodarsi lungo direzioni opposte) o non finiscono invece per chiudersi ad anello? Il nano non ha dubbi: «Alles Gerade lügt, murmelte verächtlich der Zwerg! Alle Wahrheit ist krumm, die Zeit selber ist ein Kreis»²⁶. Sembra la dottrina di Zarathustra, quella dottrina dell'eterno ritorno in cui Zarathustra colloca la possibilità del superuomo. Ma, innanzi al borbottio sdegnato del nano, Zarathustra capisce che quella non è la sua dottrina, la sente deformata e s'arrabbia. Contemplando da spettatore la propria intuizione dell'eterno ritorno, quel vuoto di senso, quell'assenza di direzione reale che una tale contemplazione gli schiude innanzi, lo spirito di gravità, interprete presunto di valori che si pretendono oggettivi, radicati in un senso e una direzione oggettivi, si trova deresponsabilizzato, diventa leggero (peccato per lui paradossale, che ne decreta la fine) e si

vanifica: accovacciato su di un sasso, rannicchiato nel suo atteggiamento di sprezzante contemplazione, scopre che non v'è più nulla che meriti di essere assunto con spirito di gravità, nulla che ne giustifichi la sopravvivenza. Così lo spirito di gravità si autoannulla. Era bastato rivelargli che quel sasso su cui si era seduto (su cui aveva creduto di poter poggiare la propria gravità), quell'istante in cui si era rifugiato, sono anch'essi soggetti a quell'eterno ritorno di cui si vorrebbe spettatore. Non sono, dunque, quel punto fermo che consentirebbe di contemplarne lo spettacolo, l'inevitabile, vorticoso ricongiungersi delle opposte direzioni lineari del tempo, l'inevitabile contraddirsi e perdersi di ogni direzione apparente. Tutto ciò non può più essere contemplato perché non c'è punto fermo da cui contemplarlo. Tutto ciò può essere solo vissuto, fatto vivere, istante per istante, nell'istante che ne partecipa.

Scomparso il nano, scacciata ogni illusione contemplativa, Zarathustra si trova improvvisamente in un altro luogo. Viene a trovarvisi senza esserci mai andato, senza essersi mosso dal luogo dove ha lasciato il nano. È chiara la natura di quel salto: muta il paesaggio perché muta il piano dell'esperienza. Suo tema resta l'eterno ritorno. Ma, nella nuova visione, non ha più l'inerzia del dato semplicemente presente, da constatare: è una realtà vivente, il cui destino appare indissolubilmente intrecciato col nostro. A rappresentare l'eterno ritorno non è più una porta carraia tra due sentieri senza fine, ma un serpente con cui l'uomo, nella sua veste emblematica di pastore (*der Hirt*), sta giocando una partita decisiva. In quel luogo desolato, illuminato solo dall'intuizione lunare dell'eterno ritorno, Zarathustra vede un giovane pastore che si rotola per terra, «soffocato, convulso, stravolto in viso, cui un greve serpente nero penzolava dalla bocca». Lo spettacolo è terrificante. Invano Zarathustra tenta di strappare via il serpente. Grida allora al pastore di morderlo, di staccargli la testa. È quanto infine il pastore fa e allora si trasfigura:

Der Hirt aber biss, wie mein Schrei ihm rieth; er biss mit gutem Bisse! Weit weg spie er den Kopf der Schlange – und sprang empor.

– Nicht mehr Hirt, nicht mehr Mensch, – ein Verwandelter, ein Umleuchteter, welcher l a c h t e! Niemals noch auf Erden lachte je ein Mensch, wie e r lachte!²⁷

Quel riso inaudito è un'eco che non si spegne, la meta agognata e appena intravista, oggetto di quel sentimento intraducibile che la lingua tedesca chiama *Sehnsucht* (desiderio e anelito e nostalgia, esperienza di una possibilità che vive in noi smarrita, che sentiamo come la più autenticamente nostra, ma dalla quale viviamo separati, poiché la forma attuale della nostra esperienza ce ne separa). Zarathustra stesso definisce quella sua visione una previsione. Non è difficile vedere in quel pastore l'uomo impegnato a legittimare le proprie pretese di autonomia, la propria vocazione a guidarsi e guidare. Il pastore sta, in effetti, soffocando, ma egli è giovane (rappresenta una forma nuova dell'umana vocazione all'autonomia) e stacca con un morso la testa del serpente

(negandogli la possibilità di un'esistenza autonoma, rifiutando così una concezione dell'eterno ritorno come un destino che cammina sulle proprie gambe, scritto una volta per tutte, come un ordine oggettivo della realtà). È qui che la visione diventa propriamente e interamente previsione: quell'atto e quanto ne consegue (il riso trasfigurante) fanno del giovane pastore una figura del tutto inedita. Egli è colui che un giorno non potrà non venire: quella possibilità futura che ci attende come un destino e alla quale non potremo perciò non pervenire. È, insomma, una rappresentazione del superuomo: una delle poche da cui si possa trarre qualche indicazione circa la natura dell'oltrepassamento richiesto, dell'atto che può aprire il nuovo spazio, far entrare la vita nella nuova dimensione. Il giovane pastore ride, perché l'estremo non-senso dell'eterno ritorno si è trasformato ai suoi occhi in una garanzia di senso ch'egli stesso istituisce e costituisce. Strappando la testa del serpente ha realizzato che niente ha o non ha un senso, che la vita può ricominciare a ogni istante come ciò che stiamo volendo che sia. Già l'aforisma 341 della *Gaia scienza*, cioè la prima pubblica formulazione della dottrina dell'eterno ritorno, aveva detto che solo chi «ha vissuto una volta un attimo immenso» ha potuto in quell'attimo cogliere il significato di tale dottrina. Ogni istante è pieno del proprio senso, del senso di quell'evento con cui coincide. Il segreto di questa pienezza è vivere ogni istante come se fosse il primo e l'ultimo, renderlo incommensurabile, poiché quel senso che lo riempie è il suo e non si lascia prolungare e proiettare in altro, trasferire altrove, confondere con una direzione univoca, con un senso generale che la vita non potrebbe assumere, ma soltanto avere. Imparare a vivere la vita come pienezza di istanti incommensurabili: sembra questo il messaggio ultimo di Zarathustra, la dimensione nuova in cui invita l'uomo a liberarsi e oltrepassarsi.

Note

1. L'immagine del circolo era servita ai classicisti per pensare un determinato mondo storico, il mondo greco, come un ciclo da cui fu purtroppo inevitabile, a un certo punto, uscire, ma che non sarebbe stato possibile ulteriormente svolgere: come forma di civiltà nel suo genere perfetta.

2. Cfr. F. Nietzsche, *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, in Id., *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe in 15 Bdn., hrsg. von G. Colli, M. Montinari, dtv-de Gruyter, München-Berlin-New York 1980, vol. 2/1, *Vorrede* (d'ora in poi questa edizione sarà citata con la sigla KSA, seguita dal numero del volume e della pagina). Per gli antecedenti di questa figura cfr. M. Montinari, *Nietzsche [Che cosa ha veramente detto]*, Ubaldini, Roma 1975; V. Vivarelli, *Nietzsche und die Masken des freien Geistes: Montaigne, Pascal und Sterne*, Königshausen und Neumann, Würzburg 1998.

3. Una polemica contro quei retaggi romantici a cui, sulle orme di Schopenhauer e Wagner, lo stesso Nietzsche aveva inizialmente molto concesso e che gli avevano ispirato la sua prima grande opera, *La nascita della tragedia*.

4. Si realizza quello che Karl Löwith, uno degli interpreti più acuti di Nietzsche, ha chiamato «autosuperamento del nichilismo» (K. Löwith, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr des Gleichen*, Die Runde, Berlin 1935; trad. it. *Nietzsche e l'eterno ritorno*, a cura di S. Nuti, Laterza, Roma-Bari 1996, p. 54).

5. Eugen Fink vede nello spirito libero una «metamorfosi» del santo, dell'artista e del saggio: «lo spirito libero è "l'autocoscienza" del Santo, dell'Artista, del Filosofo metafisico, la ripresa di quelle figure alienate e il loro capovolgimento. Soltanto questo è il senso filosofico centrale dello Spirito Libero: è la verità della vita alienata e dimentica di se stessa» (E. Fink, *Nietzsches Philosophie*, Kohlhammer, Stuttgart 1960, pp. 57-8; trad. it. *La filosofia di Nietzsche*, a cura di P. Rocco, Traverso, Padova 1993, p. 63).

6. *Ivi*, p. 153 (trad. it. cit., p. 165).

7. F. Nietzsche, *Also sprach Zarathustra*, in KSA, 4 (*Zarathustra's Vorrede*, paragrafi 2 e 5), pp. 12-4 e 18-21 (trad. it. *Così parlò Zarathustra*, a cura di M. Montinari, Adelphi, Milano 1984, vol. I, pp. 4-5 e 10-2).

8. KSA, 2, p. 362 (trad. it. *Umano, troppo umano*, a cura di M. Montinari, S. Giametta, Adelphi, Milano 1982, vol. I, p. 304: «Chi anche solo in una certa misura è giunto alla libertà della ragione, non può poi sentirsi sulla terra nient'altro che un viandante – per quanto non un viaggiatore diretto a una meta finale: perché questa non esiste [...]; perciò non potrà legare il suo cuore troppo saldamente ad alcuna cosa particolare: deve esserci in lui stesso qualcosa di errante, che trovi la sua gioia nel mutamento e nella transitorietà»).

9. KSA, 2, p. 363 (trad. it. cit., pp. 304-5: «verranno [...] i deliziosi mattini di altre contrade e di altre giornate, in cui, già nel grigiore della luce, si vedrà passare accanto danzando nella nebbia dei monti i cori delle Muse; in cui poi, quando silenziosamente, nell'equilibrio dell'anima mattinata, egli passerà sotto gli alberi, gli cadranno intorno dalle cime e dai recessi del fogliame solo cose buone e chiare, i doni di tutti quegli spiriti liberi che abitano sul monte, nel bosco e nella solitudine e che, simili a lui, nella loro maniera ora gioiosa e ora meditabonda sono viandanti e filosofi. Nati dai misteri del mattino, essi meditano come mai il giorno, fra il decimo e il dodicesimo rintocco di campana, possa avere un volto così puro, così luminoso, così trasfiguratamente sereno: essi cercano la *filosofia del mattino*). Anche Zarathustra stabilirà questo nesso tra spirito libero e viandante rivolgendosi alla sua ombra con queste parole: «Il tuo pericolo non è lieve, libero spirito e viandante», *Der Schatten*, in KSA, 4, p. 341 (trad. it. *L'ombra*, in *Così parlò Zarathustra*, cit., vol. II, p. 333).

10. *Auf den glückseligen Inseln*, in KSA, 4, pp. 109-10 (trad. it. *Sulle Isole Beate*, in *Così parlò Zarathustra*, cit., vol. I, p. 100: «che tutto sia trasformato sì da poter essere pensato, visto e sentito dall'uomo!»).

11. KSA, 4, p. 14 (trad. it. cit., vol. I, p. 6: «L'uomo è qualcosa che deve essere superato»).

12. *Ibid.* (trad. it., *ibid.*: «Il superuomo è il senso della terra»).

13. KSA, 4, pp. 16-7 (trad. it. cit., p. 8: «L'uomo è un cavo teso tra la bestia e il superuomo – un cavo al di sopra di un abisso. / [...] La grandezza dell'uomo è di essere un ponte e non uno scopo: nell'uomo si può amare che egli sia una *transizione* e un *tramonto*»).

14. KSA, 4, p. 21 (trad. it. cit., p. 12).

15. KSA, 4, p. 22 (trad. it. cit., p. 14).

16. KSA, 4, p. 23 (trad. it. cit., pp. 14-5: «Sinistra è l'esistenza umana e ancor sempre priva di senso: un pagliaccio può esserle fatale. / Io voglio insegnare agli uomini il senso del loro essere: che è il superuomo e il fulmine che viene dalla nube oscura uomo. / Ma io sono ancora lontano da loro, ed essi non sentono come io sento. Per gli uomini sono ancora qualcosa di mezzo tra un pagliaccio e un cadavere. / Oscura è la notte, oscure sono le vie di Zarathustra. Orsù, mio gelido stecchito compagno di viaggio! Ti porterò là dove potrò seppellirti con le mie mani»).

17. Zarathustra lo seppellirà nella cavità di un albero. La cavità, quale che essa sia, è da sempre simbolo del vuoto, del negativo; l'albero è altrettanto tradizionalmente simbolo di generazione, di un crescere della vita. Insieme, questa coppia di simboli rappresenta l'idea di una generazione che passa attraverso una negazione di ciò che è in nome di ciò che può essere: non semplice generazione, dunque, ma rigenerazione. Deporlo nella cavità dell'albero significa lasciarlo nel vuoto, così togliendogli ogni capacità di condizionamento attivo ed evitando nello stesso tempo che il vuoto appaia assoluto. Se si tiene presente che il funambolo rappresenta l'uomo della transizione e che il suo cadavere rappresenta perciò quanto nell'uomo della transizione è peso morto, è evidente il rapporto che Nietzsche vuol stabilire tra Zarathustra e quel suo primo compagno di viaggio.

18. Nei frammenti postumi dell'autunno 1883 si trova un appunto che dice: «È Zarathustra stesso il pagliaccio che con un salto supera il povero funambolo [...]» (16 [88], KSA, 10, p. 531). L'appunto può essere letto quasi come un ammonimento (rivolto a se stesso) di non affrettare troppo il cammino che porta alla meta. L'uomo deve sì essere superato, ma nessuno può farlo in vece sua. Solo un continuo *autosuperarsi* può dare al suo tramonto un senso e consentirgli di affermare la vita nella prospettiva dell'eterno ritorno. Lo stesso Zarathustra, infatti, dice nel discorso *Di antiche tavole e nuove* che «solo un pagliaccio può pensare: "l'uomo può anche *essere saltato* d'un balzo"» (KSA, 4, p. 243; trad. it. cit., vol. II, p. 243). La figura del pagliaccio ha avuto diverse interpretazioni, in parte assai discutibili. L. Lampert (*Nietzsche's Teaching: An Interpretation of «Thus Spoke Zarathustra»*, Yale University Press, New Haven 1986) sottolinea il carattere negativo del clown, che vedrebbe nel proprio cinismo l'unica via per trascendere la vita di ogni giorno; J. Köhler (*Zarathustras Geheimnis: Friedrich Nietzsche und seine verschlüsselte Botschaft*, Nördlingen 1989) vede nell'episodio un assassinio in pieno giorno, davanti agli occhi del pubblico, e accosta la figura del pagliaccio al diavolo; F. Cauchi (*Figures of Funambule: Nietzsche's Parable of the Ropedancer*, in "Nietzsche-Studien", 23, 1994, pp. 42-64), per la quale le due figure «represent different types of higher men, or more precisely, higher beasts» (p. 53), vede nel pagliaccio anche dei lati positivi: «there is, however, a positive dimension to the buffoon, which is implicit in his triumphant leap over the ropedancer, a leap which effectively brings him closer to the *Übermensch*. This lofty activity of the buffoon can be seen as a metaphorical analogue of Friedrich Schlegel's "transcendental buffoonery"» (p. 57). Forse l'autrice non aveva ben presente il profondo e complesso significato che F. Schlegel dà, nel fr. 42 dei *Kritische Fragmente* del 1797 (in Id., *Kritische Schriften und Fragmente* [1794-1797], hrsg. von E. Behle und H. Eichne, F. Schöningh, Paderborn 1988, vol. 1, p. 242), al concetto di *transzendente Buffonerie*, che resta saldamente ancorato al concetto di "ironia" come continuo, necessario e consapevole processo di autocreazione (*Selbstschöpfung*) e autodistruzione (*Selbstvernichtung*), come espressione di una ragionevole autolimitazione (*Selbstbeschränkung*) (cfr. fr. 37, ivi, pp. 241-2). Non sono certamente caratteristiche del nietzscheano pagliaccio. Altrettanto discutibile è la seconda asserzione: «another positive feature of the buffoon [...] is his ambiguous social position. Simultaneously inside and outside society, the buffoon is essentially a marginal figure who not only holds the social world open to values that transcend it, but who is able, by virtue of these values, to distance himself from the social quagmire» (p. 59).

19. *Von den drei Verwandlungen*, in KSA, 4, p. 29 (trad. it. *Delle tre metamorfosi*, in *Così parlò Zarathustra*, cit., vol. I, p. 23: «Tre metamorfosi io vi nomino dello spirito: come lo spirito diventa cammello, e il cammello leone, e infine il leone fanciullo»).

20. KSA, 4, p. 30 (trad. it. cit., p. 23).

21. KSA, 4, p. 30 (trad. it. cit., p. 24: «Ma là dove il deserto è più solitario avviene la seconda metamorfosi: qui lo spirito diventa leone [...] / Qui cerca il suo ultimo signore: il nemico di lui e del suo ultimo dio vuol egli diventare, con il grande drago vuol egli combattere per la vittoria. / Chi è il grande drago, che lo spirito non vuol più chiamare signore e dio? "Tu devi" si chiama il grande drago. Ma lo spirito del leone dice "io voglio" [...] / Creare valori nuovi – di ciò il leone non è ancora capace: ma crearsi la libertà per una nuova creazione – di questo è capace la potenza del leone. / Crearsi la libertà e un no sacro anche verso il dovere: per questo [...] è necessario il leone»).

22. KSA, 4, p. 31 (trad. it. cit., p. 25: «che cosa sa fare il fanciullo, che neppure il leone era in grado di fare? Perché il leone rapace deve anche diventare un fanciullo? / Innocenza è il fanciullo e oblio, un nuovo inizio, un giuoco, una ruota ruotante da sola, un primo moto, un sacro dire di sì. / Sì, per il giuoco della creazione [...] occorre un sacro dire di sì: ora lo spirito vuole la sua volontà, il perduto per il mondo conquista per sé il suo mondo»).

23. *Arbitrio*, perché gioco significa fare qualcosa che niente e nessuno obbliga a fare, *necessità*, perché lo spazio del gioco coincide interamente con quello delle regole che lo istituiscono ed esse sono assolutamente obbligatorie e inconfutabili, *autonomia*, perché le regole del gioco non sono una disciplina esterna che gli preesista o gli sopravvenga: gioco e regole sono tutt'uno. Ma quella coincidenza non è un dato statico: è da raggiungere estaticamente, attraverso

un'adesione e dedizione costanti, un vero e proprio uscire da sé per immedesimarsi con le regole del gioco. Sulla natura e il significato del gioco e sulla funzione nello sviluppo della cultura cfr. J. Huizinga, *Homo ludens*, Einaudi, Torino 1946.

24. Per una rassegna delle più significative interpretazioni del pensiero nietzscheano in generale e dell'eterno ritorno in particolare cfr. G. Vattimo, *Introduzione a Nietzsche*, Laterza, Roma-Bari 1996⁶; si segnala, inoltre, un'interpretazione più recente: P. D'Iorio, *La linea e il circolo. Cosmologia e filosofia dell'eterno ritorno in Nietzsche*, Pantograf, Genova 1995. Per quanto riguarda *La visione e l'enigma* cfr. Löwith, *Nietzsches Philosophie der ewigen Wiederkehr*, cit., pp. 74 ss.; Fink, *Nietzsches Philosophie*, cit., pp. 82-91; M. Heidegger, *Nietzsche*, 2 voll., Verlag Gunther Neske, Pfullingen 1961 (trad. it. Adelphi, Milano 1994), vol. 1, pp. 289-97 e G. Vattimo, *Il soggetto e la maschera*, Bompiani, Milano 1974, pp. 189-211.

25. *Vom Gesicht und Räthsel*, in KSA, 4, pp. 199-201 (trad. it. *La visione e l'enigma*, in *Così parlò Zarathustra*, cit., vol. II, p. 191: «Guarda questa porta carraia! Nano! [...]: essa ha due volti. Due sentieri convengono qui: nessuno li ha mai percorsi fino alla fine. / Questa lunga via fino alla porta e all'indietro: dura un'eternità. E quella lunga via fuori della porta e in avanti – è un'altra eternità. / Si contraddicono a vicenda, questi sentieri; sbattono la testa l'un contro l'altro: e qui, a questa porta carraia, essi convengono. In alto sta scritto il nome della porta: "attimo"»).

26. KSA, 4, p. 200 (trad. it. cit., p. 192: «Tutte le cose diritte mentono, borbottò sprezzante il nano. Ogni verità è ricurva, il tempo stesso è un circolo»).

27. KSA, 4, p. 202 (trad. it. cit., p. 194: «Il pastore, poi, morse così come gli consigliava il mio grido; e morse bene! Lontano da sé sputò la testa del serpente –: e balzò in piedi. / – Non più pastore, non più uomo, – un trasformato, un circonfuso di luce, che rideva! Mai prima al mondo aveva riso un uomo, come *lui* rise!»).

Miti notturni e paesaggi stregati nella poesia tedesca ed europea tra simbolismo e decadentismo

di Vivetta Vivarelli

Se nella poesia dello *Sturm und Drang* affiorano spesso miti “aurorali”, legati alla creazione, al demiurgo o alla rinascita¹, la poesia del simbolismo o della *Décadence*, in particolare austriaca, appare affascinata da miti per così dire crepuscolari o notturni, legati alla discesa agli inferi, al trapasso, al sonno, alla metamorfosi, e infine all'ebbrezza e allo sprofondamento dionisiaco.

Questa predilezione per miti antichi che segnano il passaggio dal regno della luce a quello dell'ombra sembra corrispondere a un'esigenza profonda, quella di individuare delle cifre mitiche o trame simboliche in grado di esprimere la *Stimmung* e l'essenza stessa del decadentismo. Il pensiero corre immediatamente al «paese di Proserpina e di Orfeo» rilevato da Nerval e da Rilke, come scriveva Oreste Macrì, in particolare a note poesie di Rilke come *Orfeo Euridice e Hermes* (1905), *Alceste* (1907), oppure agli enigmatici *Sonetti a Orfeo* (1923), e all'insistita ricerca, anche nelle *Elegie duinesi*, di rappresentare «un duplice regno» in cui la morte sia l'altra faccia della vita (sonetto IX). *Orfeo e Euridice* è anche il titolo di un dramma di Oskar Kokoschka del 1919. Un'analoga serie di temi mitologici si scopre nella pittura simbolista, soprattutto francese: basti pensare alle varie rappresentazioni di Orfeo in Moreau, Puvis de Chavannes, Seon o Bourdelle. Ma il lato funereo e notturno del mito predomina soprattutto nelle opere di Arnold Böcklin, come nella celebre *Isola dei morti* del 1880.

Hermes “psicagogo” compare alla fine della *Morte a Venezia* di Thomas Mann come la più significativa trasfigurazione simbolica del fanciullo², che era già apparso al protagonista nelle sembianze di Giacinto o di Eros. Nel racconto di Mann, l'immagine di san Sebastiano trafitto incarna per il protagonista «l'eroismo della debolezza»: la sua «avvenenza sotto i colpi del dolore» adombra l'ideale letterario di Aschenbach e il suo culto dei valori formali con cui tenta di esorcizzare l'intimo disfacimento.

Il giovinetto trafitto o ferito a morte ha un ruolo centrale anche in Trakl, che attinge ai miti di Orfeo e di Giacinto e scrive un ciclo di liriche intitolato *Sebastian im Traum*, apparso nel 1915. Nel 1911 era stato rappresentato per la prima volta *Le martyre de Saint Sébastien* di D'Annunzio, musicato da Debussy, in cui, secondo Praz, «la voluttà di martirio parla accenti ben chiari»³. A san Sebastiano trafitto è dedicata anche una poesia di Rilke del 1905-1906, come pure un dipinto di Odilon Redon del 1910. In Trakl miti antichi e mo-

derni, pagani e cristiani, che rimandano all'idea dell'innocente ferito a morte, o comunque votato a un assassinio quasi rituale, coesistono in un singolare sincretismo e in uno scenario personalissimo cui approdano immagini riprese anche da Hölderlin (l'animale ferito) o dal simbolismo francese (come il Kaspar Hauser di Verlaine)⁴.

Tale reinterpretazione dell'eredità classica o del mito in autori come Hofmannsthal, Rilke o Trakl, si presta a diverse considerazioni sul rapporto tra le costanti e le varianti, dato che solo queste ultime possono esprimere adeguatamente la specificità di una determinata temperie culturale rispetto alla tradizione letteraria. Tanto più che non sempre gli autori in questione attingono direttamente al mondo classico, ma questo viene per lo più filtrato o interpretato attraverso importanti figure di mediatori o catalizzatori come Hölderlin o Nietzsche. Tale rapporto ora diretto ora mediato col mondo classico può venire in parte illuminato dall'analisi di alcuni tra i nuclei tematici più ricorrenti e significativi nei testi di autori tedeschi e austriaci che si ispirano, almeno in una certa fase della loro opera, al simbolismo o al decadentismo.

I

I paesaggi stregati

Un esempio che può far luce sul rapporto sotterraneo col mondo classico, in particolare con uno dei passi più suggestivi delle *Metamorfosi* di Ovidio, è una poesia di Hofmannsthal che ha per tema la seduzione della morte. La poesia, intitolata *Erlebnis* (1892), trasporta il lettore in un singolare paesaggio onirico e crepuscolare, fatto di nubi e vapori grigio-argentei. Ma l'elemento più vistoso in questa sorta di ingresso agli inferi sono «i fiori meravigliosi» dai calici «dunkelglühend» (oscuri e ardenti), introdotti in forma enfatica da una frase esclamativa. Questi fiori sorgono come per incanto da un intrico di piante, e l'ossimoro dell'aggettivo sembra alludere al nero e al rosso dei papaveri, fiori dalle note virtù soporifere. Sono gli stessi fiori che allignano nel paesaggio crepuscolare descritto nelle *Metamorfosi* di Ovidio. L'antro del Sonno, che Ovidio colloca presso i Cimmeri, è nascosto sotto una nube, ed è avvolto da «nebbie miste a caligine che esalano da terra nel chiarore incerto del crepuscolo», quello stesso crepuscolo che avvolge la valle e i pensieri di Hofmannsthal. Davanti alla soglia dell'antro fioriscono «rigogliosi papaveri e un'infinita varietà di erbe, dal cui latte l'umida Notte attinge il sopore e lo sparge sulle terre coperte d'ombra». I fiori, insieme al fiumicello Lete, costituiscono uno dei pochi elementi descrittivi, in un ambiente caratterizzato più dalle assenze che non dalle presenze⁵. La differenza più vistosa in Hofmannsthal rispetto a Ovidio è che nelle *Metamorfosi* la *muta quies* è interrotta solo dal mormorio del ruscello che concilia il sonno, mentre in Hofmannsthal un paesaggio dai bagliori sulfurei prepara lo sprofondamento dionisiaco e l'esperienza estatica della morte in un mare di musica:

E nel mare trasparente
 io profondando abbandonai la vita.
 Quali fiori mirabili in quel mare
 s'aprivano in corolle oscure ardenti!
 Folte liane che una luce fulva
 come topazi penetrava in calde
 correnti. Ovunque respirava un'onda
 di musica dolente⁶.

Sembra quasi di leggere le pagine di grande virtuosismo espressivo che Gabriele D'Annunzio dedica alla "melodia fatale" del *Tristano e Isotta* nel *Trionfo della morte*:

Nel Golfo Mistico le trasformazioni e le trasfigurazioni si compivano di nota in nota, d'armonia in armonia, continuamente. Pareva che tutte le cose vi si decomponessero, vi esalassero le nascoste essenze, vi si mutassero in immateriali simboli. Colori non mai apparsi nei petali dei più delicati fiori terrestri, profumi di quasi impercettibile tenuità vi fluttuavano [...]. E l'ebbrezza pànica saliva saliva; il coro del Gran tutto copriva l'unica voce umana⁷.

Anche nei drammi di Hofmannsthal *Il folle e la morte* e *La morte di Tiziano* tale ebbrezza è inscindibile dalla musica, sorta di novello pifferaio di Hamelin che attrae irresistibilmente verso l'abisso anche molti personaggi di Thomas Mann. Wagner, che per Nietzsche è «il mago di tutte le ebbrezze sensuali nelle quali è dolce sentirsi morire», ha un ruolo chiave in un romanzo come *I Buddenbrook*: si pensi alla seduzione mortale che la sua musica esercita su Hanno e al «desiderio di voluttà e di morte» che l'ultimo dei Buddenbrook esprime suonando. Anche nel racconto *Tristano* viene descritto con dovizia di particolari «l'insaziabile tripudio del congiungersi nella trascendenza eterna», insieme all'incalzare del ritmo e allo «spasimo dei cromatismi» del *Tristano e Isotta* di Wagner⁸. Hans Castorp, quando arriva il grammofofono, si sente ammalato dall'*Aida* di Verdi⁹, ma nella *Montagna incantata* è soprattutto il *Lied* della *Winterreise* di Schubert, *Der Lindenbaum*, a esprimere compiutamente la pericolosa fascinazione della musica:

Quella canzone significava tutto un mondo, e precisamente un mondo che egli doveva certo amare dal momento che s'era tanto innamorato del suo simbolo. [...] Qual era questo mondo che stava dietro ad essa, e che secondo l'intuito della sua coscienza doveva essere il mondo di un amore proibito? Era la morte.

In realtà, nel testo di Wilhelm Müller musicato da Schubert il richiamo del tiglio è assai sinistro e prefigura una discesa agli inferi come in *Fahrt zum Hades* o in *Klage des Ceres*¹⁰.

L'esperienza dionisiaca nel decadentismo non appare più legata alla distruzione, al rinnovamento e alla rigenerazione, come per esempio in Höl-

derlin, da cui appare ormai lontana anni luce: è una sorta di estasi musicale che spinge, con un percorso irreversibile, verso la dissoluzione e la morte.

Anche se i miti antichi appaiono per lo più trasfigurati e quasi irriconoscibili, riaffiorano alcuni tratti peculiari sul piano stilistico: per esempio, la strategia ovidiana di tratteggiare un paesaggio attraverso descrizioni in negativo, utilizzata nell'antro del Sonno («Non c'è il vigile uccello dal capo crestato a risvegliare l'aurora col suo canto, non rompe il silenzio la voce dei cani attenti, né l'oca, più pronta dei cani. Né bestie, né greggi, né rami mossi dal vento si sentono risuonare [...] non c'è una porta che faccia sentire stridore di cardini e sulla soglia non c'è un custode»), si scopre anche in una suggestiva poesia del ciclo *Pilgerfarten* che Stephan George dedicò a Hofmannsthal nel 1891:

nessun passo nessun suono anima il giardino sull'isola
 esso giace come il palazzo nel sonno fatato
 nessuna guardia issa i nobili stendardi
 fuggito è il principe il prete e il conte.
 Dal fiume infatti esalano maligni miasmi
 un fuoco cade . un fuoco s'innalza
 ed arti vitze intorno agli ornamenti erbosi.
 Un grigio velo si stende sui colori¹¹.

Il silenzio e il sonno incantato in cui appare immerso il giardino non vengono turbati né da «un suono» né da «un passo», né da «un guardiano che issi uno stendardo». Le suggestioni di Ovidio si riscoprono in una ballata di Swinburne tradotta da George (*Eine Ballade vom Traumland*), in cui viene evocato un luogo edenico, pieno di rose e immerso nell'ombra («weit von dem Sonnenweg niederwärts»), dove tutto invita ad assopirsi, una “terra di sogno” e in balia di un incantesimo dove non si muove una foglia e nessun rumore di cani spaventa la selvaggina (ma, nel *refrain*, il canto di un uccello misterioso impedisce di abbandonarsi al sonno e all'oblio). A differenza di quello di Swinburne, il giardino di George appare preda di un maleficio, in quanto è carico di vapori letali, e tuttavia lo straniero che lo percorre è pervaso da un misterioso sentimento di attesa, tanto che le frasi negative con cui si apre la poesia vengono riprese nel finale in forma interrogativa, nella speranza che riemerge da qualche parte un ricordo del glorioso passato. Il paesaggio immerso in un'atmosfera incantata, quasi come nella *Bella addormentata nel bosco*, ricorda peraltro la poesia *The Sleeper* di Edgar Allan Poe¹², considerato in Francia il profeta del simbolismo (Baudelaire ne tradusse i racconti e Mallarmé le poesie). Ma è al contempo un'atmosfera malefica e carica di miasmi che rammenta la *Rovina della casa degli Usber*, ancora di Poe, racconto in cui la rovina del paesaggio è legata a esalazioni venefiche:

credetti di notare [...] un'atmosfera particolare [...] che esalavano gli alberi intristiti, e la muraglia grigia e la silenziosa palude, una vaporosità pestilenziale e mistica, appena visibile ma fosca, inerte e color di piombo (pp. 265-6).

Vapori letali erano già presenti nel paesaggio in cui Virgilio immaginava l'ingresso all'Averno:

V'era una profonda grotta, immane di vasta apertura
rocciosa, difesa da un nero lago e dalle tenebre dei boschi,
sulla quale nessun volatile poteva impunemente dirigere
il corso con l'ali; tali esalazioni si levavano
effondendosi dalle oscure fauci alla volta del cielo¹³.

Nel paesaggio infernale e dichiaratamente dantesco di un racconto di E. T. A. Hoffmann (*Le miniere di Falun*, 1819), si riscoprono sia le esalazioni solforose e i vapori avvelenati che le negazioni ovidiane: «non un albero, non uno stelo cresce sui nudi baratri di petrame».

L'atmosfera al tempo stesso incantata e avvelenata che si respira nella poesia di George riaffiora in un brano in prosa del 1906 di Trakl intitolato *Verlassenheit*. Anche qui compare un castello in disfacimento in mezzo a un lago, con vapori che avvelenano l'aria: «per gli stretti antri polverosi del castello scorrono esalazioni venefiche che spaventano i pipistrelli». Il parco è inaccessibile: «nessuno può penetrare nel parco. I rami degli alberi sono intrecciati in mille guise e una notte eterna grava sul gigantesco tetto di foglie. E un profondo silenzio! L'aria è pregna di vapori di decomposizione!».

Anche la prosa di Trakl si apre con una negazione: «Non c'è più niente che turbi il silenzio dell'abbandono»; e poi ancora: «altrimenti non v'è nulla che rompa il profondo silenzio». Le stesse negazioni si susseguono incalzanti nelle poesie di Poe tradotte da Mallarmé, che evocano paesaggi stregati, come *The Valley of Unrest*:

Più nulla laggiù resta immobile,
più nulla o forse l'aria soltanto
[...]
Nessun vento sommuove questi alberi
[...]
Nessun vento sospinge le nuvole

oppure *The City in the Sea*:

Nessun raggio discende sulla lunga notte
dell'inerte città
[...] Ahimè, nessuna
ruga increspa il deserto di cristallo,

nessun'onda si leva ad annunciare
solo un soffio lontano.

Analoghe negazioni, che ripropongono il modello ovidiano, ricorrono in *The Garden of Proserpine* di Swinburne:

Non di macchie virgulti e sterpi
qui né canne palustri o vigna
ma solo il papavero alligna
acini verdi di Proserpina [...]
Stella né sole più si desta
né la luce ha più mutamento;
né d'acque agitate un lamento
né d'occhi o di voci più festa.
Né foglie a primavera o inverno
né giorni e cose consuete
allora più: ma sonno eterno
nel buio d'eterna quiete¹⁴.

Un probabile modello di questi luoghi incantati si scopre anche nel romanticismo tedesco: nel “vecchio giardino” dell’omonima poesia di Eichendorff, peonie e giaggioli rossi “stregati” continuano a fiorire anche se nessuno li coltiva, mentre una donna dai lunghi capelli dorme con un liuto in mano, «come se parlasse nel sonno». L’atmosfera rarefatta e sospesa di questi luoghi ricompare in un racconto giovanile di Heinrich Mann (*Das Wunderbare*)¹⁵, dove un silenzio inquietante avvolge una vegetazione selvaggia e abbandonata a se stessa: «la casa solitaria sul lago [...] mi rendeva inquieto. Non si udiva neppure il mormorio dell’acqua [...]. Il sentiero era come stregato [...]. Come per timore davanti al segreto di questo silenzio estivo, il mio piede esitava a inoltrarsi nella piccola valle». Non sorprende che dall’intrico delle siepi spuntino, come negli incolti giardini dannunziani, ora un bacino di pietra infranto che accoglie il sottile getto d’acqua di una fontana, ora statue in disfacimento, come una flora o un fauno ghignante, che paiono intenti a origliare o spiare qualcosa. Su tutto quanto si intravede attraverso gli «arabeschi barocchi» di un alto cancello arrugginito incombe «il malinconico fascino di una maledizione». Per di più il narratore è colto da una sensazione sinistra, come se qualcuno alle sue spalle potesse poggiare una mano su di lui.

Anche nel brano in prosa di Trakl si direbbe che suggestioni neoromantiche o neogotiche¹⁶ si arricchiscano di echi dannunziani:

Sopra le alte, antichissime cime degli alberi trascorrono le nubi e si specchiano nelle acque verdastre e azzurre dello stagno, che appare profondissimo. E la superficie riposa immobile, come assorta in una devozione malinconica.

I pallidi gigli che in Trakl paiono affiorare dal fondo dello stagno come «piccole, morte mani di donna» rammentano *Le mani* ora floreali ora gelide di D'Annunzio, sempre nel *Poema paradisiaco*:

Fredde talune, fredde come cose
 morte,
 di gelo (tutto era perduto); o tepide [...] parean come le rose
 – rose di quel giardino sconosciuto.

Nello stagno trakliano, «cigni trascorrono per i flutti splendenti, lenti, immobili, levando in alto rigidi i loro colli sottili». Immagini assai simili si scoprono anche nella famosa poesia *Hortus conclusus* (1893) di D'Annunzio¹⁷. Anche qui il lago rispecchia il cielo e l'immagine del cigno compare legata al mito di Leda come metamorfosi e ricordo di antiche passioni:

un cigno con remeggio lento fende
 in lago pura immagine del cielo [...] e fluttua nel lene solco il velo
 de l'antica Tindaride, risplende
 su l'acque il lume dell'antico mito.

Il mito di Leda affiora anche in una incantevole poesia di George della raccolta *Das Jahr der Seele*, che inizia col verso «Gemahnt dich noch das schöne bildnis dessen» e si chiude con l'immagine mitica di un cigno che poggia il collo sottile nelle mani di un fanciullo. Non si dimentichi che George aveva tradotto cinque poesie della quarta parte (*Hortulus animae*) del *Poema paradisiaco* (1891-92). Tale raccolta, in cui già si esprime compiutamente il simbolismo dannunziano, contiene anche *Hortus conclusus*.

Un lontano ascendente di questi laghi incantati e abitati da cigni si potrebbe scorgere nel giardino di Proserpina descritto da Ovidio, dove «la terra umida produce fiori purpurei» e «neppure il Caistro ascolta sulle sue rive più canti di cigni» (*Metamorfosi*, v, 385 ss.). Anche Rilke dedica a un cigno una poesia nel 1905-1906. Ma forse in nessuno degli esempi citati il mito di Leda e del cigno viene riproposto con la carica di erotismo e sensualità che assume in un sonetto del 1907 o 1908, intitolato *Leda*, dove già la metamorfosi del dio, che quasi si spaventa nel trovare l'animale così bello e si lascia svanire dentro di lui in uno stato di affanno e profondo turbamento, prefigura la voluttà dell'amplesso successivamente descritto. Con la loro grazia sinuosa e in sintonia col gusto estetizzante dell'epoca, i cigni di George o di Rilke non simboleggiano più, come in Baudelaire (*Le cygne*) o in Mallarmé (*La vierge, la vivace et le bel aujourd'hui*), la bellezza vinta, esiliata, o le piume imprigionate nello spazio angusto delle città.

Spesso la rigogliosa e disordinata vegetazione dei giardini abbandonati impregna l'aria di effluvi, ma anche di erotismo, nel ricordo di amori illeciti e

passioni morbose e indicibili. Così, «antichi amori appassiti» tornano nella poesia citata di Swinburne; e in *Hortus conclusus* di D'Annunzio i «muti giardini» appaiono «cimiteri senza avelli / ove erra forse qualche spirito amante / dietro l'ombre de' suoi beni perduti!». E ancora: «Splendon ne la memoria i paradisi / inaccessi a cui l'anima inquieta / aspirò con un'ansia che fu viva / oltre l'ora, oltre l'ora fuggitiva»¹⁸. Nel *Colloque sentimental* di Verlaine, due spettri trascorrono «nel vecchio parco gelido e deserto» rammentando il passato: «Te souvient-il de notre extase ancienne?».

Anche nel brano citato di Trakl «il parco talora si risveglia da pesanti sonni», mentre nelle fredde notti stellate si effonde un ricordo, quello dei «baci e abbracci febbrili» spiati in segreto nei suoi angoli più nascosti.

L'eroticismo che aleggia sui giardini dannunziani si fa ancora più esplicito nel rimando alla polpa carnosa dei frutti che pendono dagli alberi e si pongono in singolare contrasto con le bianche statue sognanti:

e i bei penduli pomi tra la fronda
 puri come la carne verginale
 parean serbare ne la polpa bionda
 sapori non terrestri a non mortale
 bocca, e più bianche nel silenzio intente
 le statue guardavan la profonda
 pace e sognavano indicibilmente.
 Qual mistero dal gesto d'una grande
 statua solitaria in un giardino
 silenzioso al vespero si spande!

Frutti e statue di marmo, insieme all'effigie del cigno, concorrono a creare l'atmosfera pregra di erotismo di una notte veneziana in *Der Tod des Tizian* di Hofmannsthal. Nella descrizione di Giovannino, che fa da preludio all'esperienza del dionisiaco e della morte, la natura appare ansimante e in fermento, mentre ogni frutto si schiude e si offre in dono come i melograni, gli stessi che comparivano nell'*Après-midi d'un Faune* di Mallarmé. Le statue di marmo sono Fauni:

E tutti i frutti – al lume della luna –
 si inturgidivano di succhi grevi [...]
 Nella notte vibrava un suono dolce,
 pari al sommesso gemere del flauto
 che il Fauno regge assorto con la mano
 di marmo [...]
 Quietamente lo vidi splendere, marmoreo,
 e attorno a lui, nell'umidore argenteo,
 tra un dondolio di melagrane schiuse,
 un nembo d'api in volo scorsi e molte

intente a suggerire, chine sul rosso,
 ebbre di succhi e di notturni aromi [...]
 un balenio fremente, assiduo
 percorreva il laghetto sciabordante.
 Non saprei dire: erano cigni oppure
 bianche membra di Naiadi bagnanti?¹⁹

Cigni e Naiadi si confondono nel loro volo sia nel *Monologue d'un Faune* che nell'*Après-midi d'un Faune* di Mallarmé, testo col quale generalmente si fa nascere il movimento simbolista nel 1876: «Et qu'au brut de ma flûte où j'ajuste un pipeau / ce vol [...] de cygnes? non, de naïades se sauve»; «Ce vol de cygnes, non! de naïades se sauve / ou plonge»²⁰. Tra l'altro, come riconosceva Oreste Macrì, «il fauno mallarmiano discende dalle egloghe di Virgilio tradotte da Valéry»²¹.

In Verlaine, «un vieux faune de terre cuit / Rit au centre des bouligrins» (*Fêtes galantes*). Ma questo riso del fauno, nella traduzione di George, diventa uno sguardo lascivo: «Der alte Faun aus grauem Thone / Sieht aus dem Gras mit Lüsternheit»²². In *Musik in Mirabell* di Trakl, invece, un Fauno di marmo guarda con occhi vuoti le ombre che scivolano nel buio: «Ein Faun mit toten Augen schaut / Nach Schatten, die ins Dunkel gleiten». Altrove, come in *In Psalm*, resta solo un vago ricordo delle Ninfe già inseguite da un Fauno nell'*Après-midi* di Mallarmé.

2

Il fanciullo e l'animale ferito

Il mito del fanciullo Giacinto, amato da Apollo e da lui inavvertitamente ferito per il lancio di un disco²³, è tra le immagini o le cifre simboliche più suggestive della poesia di Trakl. Nelle *Metamorfosi* di Ovidio dalla ferita nacque il fiore vermiglio che serba il nome e la memoria del mitico giovinetto. Nella poesia intitolata *An den Knaben Elis* il riferimento alla ferita e al mito di Giacinto è esplicito («quando la tua fronte sanguina / antichissime leggende»; «il tuo corpo è un giacinto / in cui un monaco affonda le ceree dita»). Il riferimento al mito ricompare nella poesia *Abendland*, dedicata a Else Lasker-Schüler, dove si accenna ai passi di Elis che risuonano nel “giacinteo” boschetto; nella poesia *Am Mönchsberg* la «voce giacintea del fanciullo racconta sommessa la leggenda dimenticata del bosco». Talora la ferita alla fronte, nel peculiare sincretismo trakliano, rimanda anche alla corona di spine del Cristo²⁴. Nelle poesie dedicate a Elis l'apparizione e la morte del fanciullo appaiono quasi come la celebrazione di un rito pagano cui partecipa l'intera natura. Sorta di divinità arcaica, il misterioso fanciullo dai tondi occhi azzurri suggella con la sua presenza un momento di armoniosa pienezza, mentre la sua morte è accompagnata da un senso invernale di freddo e disfacimento. Nella disposizione simmetrica delle due parti è stata osservata una significativa analogia con *Hälfte*

des Lebens di Hölderlin, rafforzata anche dalla somiglianza dell'ultimo verso (in Hölderlin i muri erano muti e nel vento stridono le banderuole: in Trakl risuona, sempre su nere mura, il solitario vento di Dio)²⁵.

La ferita mortale accomuna il fanciullo Elis a san Sebastiano trafitto, ma anche all'animale azzurro che si dissangua tra i cespugli. Non a caso questa immagine, che riaffiora in molte poesie, compare anche in *Elis*, benché nella prima stesura si tratti di un mite animale che esce dalla «nera caverna del nostro silenzio» abbassando le pesanti palpebre. Solo nella terza stesura l'animale «sanguina piano nel groviglio dei rovi».

Quest'ultima immagine è probabilmente ripresa da una famosa elegia di Hölderlin, *Menons Klage um Diotima*, dove l'animale ferito a morte, che cerca invano sollievo nella frescura del bosco, è una proiezione dell'io lirico:

così fugge l'animale ferito nelle selve
dove al meriggio riposava sicuro nell'ombra
ma il suo verde giaciglio non offre più sollievo al suo cuore
mentre l'aculeo lo spinge a vagare insonne tra i lamenti.

Già nell'antichità classica l'animale ferito che si rifugia nelle selve rappresenta efficacemente gli effetti della passione: nel canto IV dell'*Eneide* Didone appare «quale una cerva colpita da una freccia, / che un pastore [...] trafisse con dardi [...] e le lasciò dentro l'alato ferro ignaro» (vv. 69-73)²⁶. Che l'immagine passi per Hölderlin appare tuttavia confermato dall'uso della parola *Wild*, la stessa usata dal poeta svevo. Ma in Trakl tale immagine acquisisce tutta la sua consistenza di cifra mitica anche per l'indeterminatezza del termine che si arricchisce dei tratti dell'innocente ferito a morte, e di conseguenza rimanda alla dimensione religiosa della vittima o dell'agnello sacrificale, peraltro assente nel suo grande predecessore.

Nella poesia *Im Winter*, «l'animale si dissangua mite sul ciglio», mentre in *Der Spaziergang* «si estingue mitemente in un cespuglio di rovi». L'immagine ricompare in *Siebengesang des Todes* e in *Das dunkle Tal*. In un brano in prosa (*Verwandlung des Bösen*) l'azzurro animale trema piano dinanzi a un pallido sacerdote che sta per scannarlo. L'animale ferito a morte è presente anche nella prima versione di *Passion*, pubblicata sulla rivista "Der Brenner" nel 1914: «l'animale che occhieggia da purulenta ferita» è una delle metamorfosi di un personaggio misterioso indicato come «jener», probabilmente Orfeo oppure l'io lirico. Questi si trasforma anche in un albero niveo sulla collina del Golgota. Di qui l'ambiguità del verso «oh der Stachel des Todes»: *Stachel* era anche l'aculeo che tormentava e dissanguava l'animale ferito di Hölderlin, e nell'immagine hölderliniana era ancora possibile intravedere un riferimento al «pungolo» di Dioniso. Ma in Trakl lo *Stachel* rimanda anche alla corona di spine ed è un chiaro simbolo della passione: in questa poesia i più oscuri miti antichi, come Orfeo o i Titani, stirpe maledetta e incestuosa «da cui fug-

ge il giorno su ruote fragorose», in quanto condannati all'eterna notte del Tartaro, si amalgamano in un singolare connubio ispirato dall'ansia di redenzione, ai temi della nascita e della passione di Cristo.

3

Orfeo e le metamorfosi

La lirica tedesca tra decadentismo e simbolismo sembra prediligere, tra i miti antichi e "notturni", quelli legati alla trasformazione, resi celebri soprattutto dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Tra l'altro il motivo della *Verwandlung* compare in tutti gli autori cui abbiamo accennato ed è presente come titolo in George e in Trakl, oltre che nel notissimo racconto di Kafka. I *Sonetti a Orfeo* sono pieni di richiami a personaggi delle *Metamorfosi*, non soltanto al mitico cantore, ma anche a Narciso, alla ninfa Bibli, trasformata in sorgente (SO I, VIII), oppure a Dafne trasformata in alloro (SO I, IX). Orfeo, la cui «natura immensa si generò da entrambi i reami» (I, VI), è chiamato a propiziare l'apparizione dei defunti ma anche un ininterrotto processo di metamorfosi (I, VII).

Nei sonetti di Rilke pare di percepire l'eco della dottrina orfica di Pitagora, per bocca del quale Ovidio esprimeva il senso profondo delle sue *Metamorfosi* (XV, 154-85):

O stirpe inebetita dal terrore della morte gelida!
 Perché temete lo Stige, le tenebre e i nomi vani [...]?
 [...] Tutto si muta e niente muore. Lo spirito erra:
 di là viene qui, di qui va là, occupa qualunque corpo,
 e dalle bestie passa nelle membra umane,
 e il nostro nelle bestie, e non perisce in nessun tempo.
 Come la cera duttile si plasma in nuove figure –
 non resta com'era, non conserva le stesse forme, ma pure è sempre quella [...]
 Tutto scorre, e ogni immagine che si forma è instabile.
 [...] ciò che era prima è lasciato,
 ciò che non era diviene e tutto si rinnova.

Il sonetto II, XII di Rilke culmina con l'invito alla metamorfosi continua: «e Dafne, una volta trasmutata in alloro, vuole che tu ti trasformi in vento». In questo sonetto compare anche un importante enunciato "filosofico": la felicità è figlia del congedo, del distacco. Di qui anche l'esortazione contenuta nel sonetto successivo, a diventare come Orfeo: «anticipa ogni addio, quasi già fosse alle tue spalle [...] Sii sempre morto in Euridice». Congedo e trasformazione sono intimamente connesse. Questo motivo finisce per sovrapporre due entità mitiche: Orfeo si lega a Dioniso, che per Nietzsche era il dio della maschera e della trasformazione. L'esortazione alla trasformazione, a imitare la mutevolezza della fiamma, è al centro del sonetto II, XII (*Wolle die Wandlung*), e col

suo proteiforme movimento viene contrapposta a chi si chiude nel grigiore della staticità e che appare in certo qual modo irrigidito o impietrito (“das Erstarre”). Anche per Nietzsche l’uomo libero è colui che prende ripetutamente congedo e cambia continuamente. E alla fiamma, col suo potere distruttivo, egli dedica poesie e frammenti poetici, alla fiamma «dalla pancia grigio-azzurra» che «innalza le sue lingue in fredde lontananze» piegando il suo collo come un serpente (KSA, 6, p. 394). La fiamma è tra l’altro al centro della nota poesia di *Scherz, List und Rache*, intitolata *Ecce homo*, che inizia coi versi «Ja! ich weiss, woher ich stamme! / ungesättigt gleich der Flamme».

In Rilke e Trakl il mitico cantore Orfeo incanta gli animali con la sua musica. Nel primo dei sonetti a Orfeo si leggono i versi:

uscirono animali di silenzio dal chiaro
del liberato bosco, da tane e da cespugli;
e fu palese che non per astuzia,
non per paura in sé chiusi tacevano, ma intenti
stavano ad ascoltare²⁷.

Ma Orfeo è anche «colui che persino tra le ombre / levò la lira», che «insieme coi morti / mangiò il papavero» (sonetto IX). Tuttavia, per una curiosa contaminazione, in Trakl è Kaspar Hauser a incantare come il mitico cantore cespugli e animali, case e giardini.

Per la storia di Orfeo ed Euridice Rilke, nella poesia del 1904, probabilmente si ispira non solo alle *Metamorfosi*, ma anche alla quarta *Georgica* di Virgilio. Ci sarebbe anche da chiedersi quanto l’attenzione di Rilke per il mito di Orfeo ed Euridice oppure di Alceste, cui dedica una famosa poesia nel 1907, abbia avuto una mediazione musicale, se si pensa che anche Glück dedicò a queste figure mitiche due opere assai famose (*Orfeo ed Euridice* venne rappresentata per la prima volta nel 1762 e *Alceste* nel 1767).

L’episodio narrato da Virgilio culmina nella rappresentazione patetica della donna che, perduta ogni speranza di rientrare nel mondo dei vivi per l’eccessivo amore di Orfeo, viene trascinata via «avvolta da una notte immensa» («feror ingenti circumdata nocte») e tende invano verso di lui le mani impotenti; mentre l’Euridice di Ovidio si congeda dal coniuge soltanto con un mite e rassegnato *vale*: «e disse l’ultimo addio, che appena giunse / alle orecchie di lui» (X, 62-3).

L’Euridice di Rilke si pone in singolare contrasto con queste immagini meste o disperate, a cui è legata forse solo per la grande notte che l’avvolge: fin dall’inizio ella appare già perduta alla vita e alla struggente passione del consorte. Mentre nel sonetto dedicato a Leda Rilke descrive insistentemente l’apertura (non a caso lei viene definita «die Aufgetane») e la debole resistenza della donna all’amplesso irresistibile col dio, qui si insiste sul distacco e la chiusura; l’appartenenza a un’altra sfera viene descritta come una sorta di ver-

ginale e sacro pudore: «il sesso chiuso / come un giovane fiore sulla sera». Ciò che lei reca in grembo, come le donne del *Malte*, non è che il frutto della propria morte:

chiusa in sé come un grembo che prepari una nascita,
 senza un pensiero all'uomo innanzi a lei [...]
 Chiusa era in sé. E il suo essere morta
 la riempiva come una pienezza.
 Come d'oscurità e dolcezza un frutto,
 era colma della sua grande morte [...]
 Ella era in una verginità nuova
 ed intangibile.

Come la sua mite compagna Alcesti, che nell'omonima poesia ha ormai preso "congedo su congedo", più di qualsiasi morente. Suggestioni figurative di bassorilievi antichi contribuiscono alla straordinaria perizia quasi plastica della rappresentazione, che è incentrata sull'estrema lentezza del passo di lei. Il motivo è ripreso da Ovidio («et incessit passu de vulnere tardo»), che si richiama alla ferita mortale al tallone per il morso di una vipera. Ma per Rilke il particolare iconografico delle lunghe bende che le impediscono il passo appare il riflesso concreto di una riluttanza interiore. La lentezza di Euridice corrisponde a una lontananza immensa dal varco di luce che ricongiunge al mondo dei vivi. L'Euridice di Rilke si è ormai consegnata volontariamente alla notte, e serba una sorta di integrità, una bellezza non più prodiga di sé ma intangibile e chiusa al mondo: si noti la ripetizione «sie war in sich», che rimanda al raccoglimento interiore di chi ormai ha rescisso ogni legame con l'esterno. È la stessa distanza dal mondo dei vivi e lo stesso raccoglimento interiore che Rilke descrive in san Sebastiano, «remoto come madri quando allattano» e «in sich gebunden», «composto in se stesso come una ghirlanda». Anche la Diotima hölderliniana, in una famosa elegia (*Abbitte*), veniva rappresentata chiusa e assorta nella sua quiete divina («Götterruhe»), che la passione e la sofferenza umanissima e quasi sacrilega dell'amante viene a turbare come le nubi che trascorrono davanti alla luna.

La chiusa della poesia di Rilke culmina nella ripresa di un motivo a lui caro: la morte non è altro che una *Verwandlung*: per questo Euridice, che in Virgilio si dissolveva «come fumo in lievi soffi di vento», si dissolve o si scioglie come una lunga chioma, come pioggia caduta, come un raccolto sparso ovunque: «sie war schon Wurzel». L'immagine rammenta tante "equoree" creature care all'arte floreale, che paiono amalgamarsi alle piante o dissolversi con le lunghe chiome nella natura circostante²⁸.

Anche Trakl dedica la sua attenzione alla chioma di Euridice che «si agita selvaggia nella notte». In Trakl Orfeo è il protagonista della poesia *Passion*, la cui prima e più lunga redazione comparve nella rivista "Der Brenner" nel feb-

braio 1914. Orfeo appare all'inizio col suo liuto d'argento a compiangere «una morte nel giardino serale» (singolare l'uso del neutro «ein Totes», quasi a indicare che il compianto non riguarda solo la sposa perduta, ma ha una portata più vasta). Il suo lamento si propaga allo stormire della canna autunnale e allo stagno azzurro; cerca la sua sposa, «rosa argentea che aleggia sulla collina notturna / vagando lungo le rive nere / della morte» e «chino su acque intrise di mestizia»: probabilmente l'«onda dello Strimone deserto» di Virgilio (*Georgiche*, IV, 508), davanti a cui Orfeo pianse «per sette mesi interi». Se l'Euridice virgiliana «navigava ormai fredda sulla barca dello Stige», quella di Trakl appare «un'argentea dormiente che dondola vigile sul flutto purpureo». I tratti dell'Euridice trakliana si confondono con quelli della sorella e tutta la poesia si evolve all'insegna della metamorfosi: gli amanti sono «lupi nel bosco oscuro», l'abbraccio è di pietra, mentre l' indefinito lui, forse Orfeo, forse l'amante della sorella, diventa ora «un albero nevososo sul Golgota», ora un animale che sogguarda dalla sua purulenta ferita, ora una pietra silenziosa.

L'eredità classica, pur presente in filigrana, appare remota nel tempo e oltretutto inestricabilmente connessa a motivi dell'iconografia cristiana, che tuttavia scompaiono nella redazione finale. La «schmerzliche Mutter» dal manto azzurro è la *mater dolorosa*, la Madonna simbolo di tutte le madri sofferenti (tale figura compare anche nel *Martirio di San Sebastiano* di D'Annunzio). Poi via via si scorgono il presepe coi pastori, la *via crucis*, le spine, il Golgota, il sepolcro scoperchiato, e tutti questi motivi vengono contaminati con la storia personale dell'io lirico: la passione non è più solo quella di Cristo, ma anche quella di Orfeo e di tutti i personaggi che vengono evocati, i cui contorni spesso si confondono e sfumano l'uno nell'altro²⁹.

Ma ciò che congiunge più intimamente Trakl alla temperie del decadentismo è proprio la contiguità, o meglio, la sovrapposizione delle due sfere, quella dell'ombra e quella della luce, che è la medesima di Rilke e delle poesie di Hofmannsthal. I due regni in Trakl si intersecano di continuo: dipartiti e non nati si muovono come *revenants* nella sfera diurna; fanciulli, orfane, creature innocenti, ancora vive in una strofe, oltrepassano inavvertitamente il confine della vita per ricomparire come cadaveri nella strofe successiva. La linea d'ombra, il varco tra le due sfere è praticamente scomparso o inesistente: o meglio, è una natura ora in disfacimento, ora spoglia, invernale, disseccata e sofferente a segnalarlo, assumendo su di sé l'intera espressione della perdita e del lutto.

Note

1. Cfr. J. Schmidt, *Die Entstehung des Genie-Gedankens*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1988, pp. 229 e 243. Schmidt sottolinea la predilezione del giovane Goethe, ma anche di Hamann o di Herder, per il patrimonio, sia classico che biblico, delle storie della creazione; di qui l'importanza dei miti di Prometeo, ma anche di quello della creazione dopo il di-

ludio per opera di Deucalione e Pirra o della lotta di Apollo col Pitone sorto dal fango così come viene narrata nelle *Metamorfosi* di Ovidio.

2. Si legga quanto scrive Thomas Mann a Carl Kerenyi il 18 febbraio 1941, alludendo al libro inviategli da quest'ultimo *Il fanciullo divino*, attraverso cui scopre di aver avuto nei propri «sogni mitologici un giusto istinto»: «Non ho potuto fare a meno di rallegrarmi vedendo il psicopompo definito come divinità essenzialmente puerile: mi ha fatto ricordare Tadzio nella *Morte a Venezia*» (Th. Mann, C. Kerenyi, *Dialogo*, Il Saggiatore, Milano 1975, p. 83).

3. M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni, Firenze 1966, p. 246.

4. Sulla «lezione simbolista» in Trakl, e in particolare sull'influsso di Rimbaud, cfr. G. Do- lei, *L'arte come espiiazione imperfetta, Saggio su Trakl*, Artemide, Roma 1999, pp. 29-37 e 101-8.

5. Papaveri simili fioriscono nel *Giardino di Proserpina* di Swinburne e da essi la dea distilla liquori mortali. Anche nelle poesie di Trakl compaiono papaveri pallidi, bianchi o argentei, il fiore dell'oppio e dell'oblio: «Im Garten flattert traumhaft weisser Mohn». Cfr. G. Trakl, *Dichtungen und Briefe*, Otto Müller, Salzburg 1969, vol. I, p. 369 (*Im Spital*).

6. Cfr. H. von Hofmannsthal, *Narrazioni e poesie*, a cura di G. Zampa, L. Traverso, Mondadori, Milano 1980, p. 11.

7. G. D'Annunzio, *Trionfo della morte* [1894], in «Vittoriale degli italiani», 1939, p. 500.

8. Cfr. Th. Mann, *Tristano*, in Id., *Romanzi brevi*, «I Meridiani», Mondadori, Milano 1977, pp. 35-8.

9. «Era così bello che Aida si fosse unita al perduto Radames per condividere con lui eternamente il suo destino di morte!». In un certo senso, nella lista delle musiche predilette da Castorp si individua una certa progressione verso questa consapevolezza finale, dall'*Aida* di Verdi, e dal *Prélude à l'Après-midi d'un Faune* di Debussy, fino alla *Carmen* di Bizet e al *Faust* di Gounod.

10. Questo tema romantico in Schubert è attentamente analizzato da Carlo Lo Presti: «Il Wanderer è come Proserpina, trascinata sottoterra dal carro di Plutone. L'eroe può difendersi solo seguendo un *topos* mitico, quello di non voltarsi [...]. L'offerta ingannevole del tiglio è negata dallo spalancarsi dell'Ade, che tenta di risucchiare in un vortice di vento gelido il viandante» (C. Lo Presti, *Franz Schubert, Il viandante e gli Inferi. Trasformazioni del mito nel lied schubertiano*, Le Lettere, Firenze 1995, p. 159).

11. Cfr. S. George, *Werke*, 2 voll., Verlag Helmut Küpper vormals Georg Bondi, Düsseldorf-München 1968, vol. I, p. 39 (trad. it. di L. Traverso).

12. Cfr. in particolare i versi «mentre un vapore oppiato, rugiadoso / e livido s'effonde [...] Dorme / il rosmarino sulla tomba, oscilla / sull'onda il giglio e attira nel suo grembo / la densa bruma; lento si consuma / il rudere in silenzio. Vedi! Il lago / simile al Lete, in consapevole sonno / par che s'addormenta e che mai più destarsi / non voglia. Ogni bellezza dorme». Le traduzioni di Poe sono quelle riportate nell'edizione a cura di G. Manganelli, E. A. Poe, *Opere scelte*, Mondadori, Milano 1995⁹.

13. Cfr. Virgilio, *Eneide*, VI, 237 ss., a cura di E. Paratore, L. Canali, Mondadori, Milano 1989, p. 269.

14. Al mito di Proserpina, Swinburne dedica due note poesie, *The Garden of Proserpine* e *Hymn to Proserpine*, presenti nella raccolta *Poems and Ballads* del 1866. Egli scrisse tra l'altro nel 1878 una poesia intitolata *A Forsaken Garden* (*Un giardino abbandonato*).

15. H. Mann, *Das Wunderbare*, in *Novellen, Frühe Erzählungen*, Claassen, Hamburg 1963, pp. 15 ss.

16. Tali suggestioni appaiono particolarmente evidenti nella descrizione del conte, che sembra un bambino folle su cui grava un fatale destino e che ormai non ha più la forza di vivere.

17. Un *hortus conclusus* è presente anche in *Tristano* di Thomas Mann come luogo simbolico in cui la protagonista aveva trascorso la sua giovinezza: «Povero giardino: era inselvaticchito, soffocato di vegetazione, cinto da muri sgretolati e coperti di muschio; ma proprio per questo aveva tanto fascino» (Mann, *Tristano*, cit., p. 25).

18. Le medesime suggestioni affiorano nelle *Vergini delle rocce*: «Quivi regnava quello spirito misterioso che occupa i luoghi remoti ov'è fama che un tempo convenissero a colloquio amanti celebrati per lo splendore tragico dei loro destini».

19. Cfr. von Hofmannsthal, *Narrazioni e poesie*, cit., pp. 103-4.

20. Cfr. S. Mallarmé, *Il pomeriggio d'un fauno*, a cura di P. Manetti, Einaudi, Torino 1976, pp. 6 e 28. I cigni errano sul mare e su parchi invernali anche in *Ame de nuit* di Maeterlinck. Il poeta belga aveva anche descritto in *Atouchement* le mani di donna che avevano ispirato D'Annunzio: cfr. il commento critico in G. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, a cura di L. Ance-schi, A. Aureoli, N. Lorenzini, Mondadori, Milano 1982, p. 1170.

21. Cfr. P. Macrì, *La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)*, in O. Macrì, *La vita della parola. Da Betocchi a Tentori*, a cura di A. Dolfi, Bulzoni, Roma 2001, p. 51.

22. «A un vecchio satiro di marmo» dal viso «salace» è dedicata anche una poesia di D'Annunzio del 1880 (cfr. D'Annunzio, *Versi d'amore e di gloria*, cit., pp. 43-4).

23. Il mito viene rievocato anche nella *Morte a Venezia* di Mann: «ed era Giacinto che credeva di vedere, Giacinto destinato a morire, perché due erano gli dei che l'amavano. E veracemente [...] vedeva il disco guidato da cruda gelosia colpire il capo amabile, accoglieva, impallidendo lui pure, il corpo reciso; e sul fiore germogliato dal rosso sangue era scritto il suo interminato compianto» (Mann, *Romanzi brevi*, cit., p. 196).

24. Hans Esselborn accanto al mito di Giacinto individua un riferimento alla corona di spine nel *Dornenbusch* (cespuglio di spine). Cfr. H. Esselborn, *Trakls Knabenmythos*, in *Gedichte und Interpretationen. Von Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte*, Ph. Reclam, Stuttgart 1983, p. 177.

25. Cfr. E. Lachmann, *Trakl und Hölderlin. Eine Deutung*, in G. Trakl, *Nachlass und Biographie*, Otto Müller, Salzburg 1949, pp. 183-7.

26. Cfr. Virgilio, *Eneide*, IV, 69-73. L'immagine verrà poi ripresa da Petrarca nel sonetto 209 del *Canzoniere*: «Et qual cervo ferito di saetta / col ferro avvelenato dentr'al fianco, / fugge, et più duolsi quanto più s'affretta, / tal io [...]». Cfr. il commento di L. Reitani in F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, "I Meridiani", Mondadori, Milano 2001, p. 1423.

27. La traduzione riportata si trova in R. M. Rilke, *Poesie*, a cura di G. Baioni, A. Lavagetto, Einaudi-Gallimard, Torino 1995, vol. II, pp. 546 ss.

28. L'ebbrezza della trasformazione è presente anche nella descrizione dannunziana del *Tristano e Isotta*: «Tutto si dissolveva in lei, si fondeva, si distendeva, ritornava alla fluidità originale, all'innumerabile oceano elementare da cui le forme nascevano, in cui le forme sparivano per rinnovellarsi, per rinascere». Cfr. D'Annunzio, *Trionfo della morte*, cit., p. 499.

29. Cfr. W. Killy, *Über Trakls Passion*, in J. Schillemeit (hrsg.), *Interpretationen, Deutsche Lyrik von Weckherlin bis Benn*, Fischer Bücherei, Bücher des Wissens, Frankfurt a.M. 1970.

Oltre i limiti del monologo interiore. Sperimentazione narrativa e discorsiva nel decimo episodio di *Ulysses*¹

di Paola Pugliatti e Donatella Pallotti

I

«Wandering Rocks» come testo liminare

Nello schema che Joyce inviò a Valéry Larbaud nel novembre del 1921, il decimo episodio di *Ulysses* aveva come titolo «Wandering Rocks»². Quello delle «Simplegadi», tuttavia, è probabilmente un episodio pensato a uno stadio avanzato della composizione del romanzo. Il 18 maggio 1918, infatti, Joyce comunicava a Harriet Shaw Weaver un suo progetto di far pubblicare i primi tre episodi con il titolo *Telemachia* e aggiungeva: «The second part, the *Odyssey*, contains eleven episodes. The third part, *Nostos*, contains three episodes» («La seconda parte, l'*Odisea*, contiene undici episodi. La terza, *Nostos*, ne contiene tre»)³. A quella data, dunque, Joyce aveva progettato diciassette dei diciotto episodi che compongono il romanzo, ed è assai probabile che l'episodio aggiunto sia proprio il decimo. La sequenza in cui Joyce compose gli episodi, comunque, è quella che troviamo nella prima e nelle successive edizioni: nel giugno del 1918, infatti, aveva completato il sesto episodio e alla fine dello stesso anno tutti gli altri fino al nono. Il decimo episodio fu completato nel febbraio del 1919; Joyce ne fa menzione per la prima volta in un'altra lettera a Harriet Shaw Weaver del 25 febbraio 1919: «I sent some days ago the episode Wandering Rocks to Mr Pound» («Giorni fa ho mandato l'episodio "Rocce erranti" al signor Pound»). Nella stessa lettera aggiunge un proposito che non andrà a buon fine e una valutazione: «I hope I shall be able to finish the book this year or early next year» e aggiunge: «It is as difficult for me to write it as for my readers to read it» («Spero di riuscire a finire il libro entro quest'anno o all'inizio del prossimo. È altrettanto difficile per me scriverlo quanto sarà per i miei lettori leggerlo»)⁴. Il 2 luglio 1919, in un'altra lettera a Harriet Shaw Weaver, dice di non avere ancora avuto un riscontro da Pound: «I forwarded some time ago the chapter Wandering Rocks to Mr Pound but it was not acknowledged» («Tempo fa ho mandato il capitolo "Rocce erranti" al signor Pound ma non ho avuto risposta»)⁵. A quella data, apprendiamo dalla medesima lettera, anche l'undicesimo e il dodicesimo episodio erano stati completati. Se, dunque, il decimo episodio fu aggiunto, esso fu progettato, per così dire, in corso d'opera e composto nella sequenza in cui appare sia nel *Rosenbach Manuscript* che nella prima edizione a stampa⁶.

Anche se non vi sono elementi di fatto per concludere con certezza che l'episodio non ancora progettato nel maggio del 1918 sia «Wandering Rocks», gli argomenti che sostengono questa tesi sono tuttavia convincenti. Oltre alle prove esterne già citate, un argomento interno di qualche rilievo riguarda la simmetria del disegno generale del romanzo. Illustrandone la struttura «rigorosamente ternaria» (la «trinità» Stephen-Bloom-Molly, la divisione in tre parti che riflettono le partizioni dell'*Odisea*, le corrispondenze fra i primi tre episodi e quelli dal quarto al sesto, quelle fra i primi tre e gli ultimi tre ecc.), Melchiori discute la riorganizzazione della sua parte centrale – avvenuta, come si è visto, dopo il maggio 1918 – come ripensamento teso a «ottenere anche all'interno di essa un gioco di simmetrie rispondente all'impostazione ternaria del tutto»⁷. Melchiori fa notare che gli episodi dal settimo al nono («Aeolus», «Scylla and Charybdis» e «Lestrygonians») coprono – come risulta chiaramente dallo schema Linati, dove l'indicazione è «Mezzogiorno» – i movimenti dei protagonisti nelle ore meridiane; e che i successivi tre («Wandering Rocks», «Sirens» e «Cyclops») costituiscono la parte centrale della giornata (l'indicazione nel medesimo schema è: «Giorno – Punto centrale – Ombelico»). Insomma, se il decimo episodio non fosse stato incluso, la struttura sarebbe rimasta asimmetrica: la parte centrale, con soli undici episodi, non avrebbe risposto alla struttura ternaria voluta e gli episodi centrali della giornata sarebbero stati solo due. In altre parole, nota sempre Melchiori, «Alle tre terne della prima metà della giornata devono corrispondere altre tre nella seconda. Joyce decide allora di inserire nel mezzo del libro un nuovo episodio, originariamente non previsto, che serva a bilanciare il nono, l'ultimo della prima metà, ponendosi a esso in alternativa». Non del tutto condivisibile, tuttavia, la conclusione di Melchiori, che cioè il decimo episodio sia nato «per ragioni eminentemente di struttura interna»⁸. Infatti, vi è un altro argomento, non meno convincente di quello strutturale, che indica «Wandering Rocks» come frutto di una sorta di ripensamento e come testo liminare, e cioè il suo particolare statuto di cerniera fra due diverse modalità di scrittura. L'episodio, dice Martella, «costituisce una sorta di confine interno del testo, su cui si confrontano la prima e la seconda parte del romanzo, secondo l'opposizione di una relativa semplicità verso un'assoluta complessità»⁹. Insomma, «Wandering Rocks» segna, come ha notato Michael Groden, la decisione di muovere oltre «the illusion of a narrative limited to the thoughts and perceptions of the two main characters» («l'illusione di una narrazione limitata ai pensieri e alle percezioni dei due personaggi principali»). E, ciò che qui più ci interessa, di muovere anche «beyond the monologue technique» («oltre la tecnica del monologo») ¹⁰. Più in generale, come osserva Karen Lawrence, «it is not until “Wandering Rocks” that we witness the breakdown of the initial style and a departure from the novelistic form of the book's first half» («solo quando arriviamo a “Wandering Rocks” percepiamo lo scomporsi dello stile iniziale e l'allontanamento dalla forma narrativa della prima metà») ¹¹.

I critici, insomma, sono concordi nell'attribuire all'episodio la qualità di "intermezzo" o *entr'acte* fra due parti del romanzo che si connotano come stilisticamente assai diverse: come nota ancora Groden, una prima parte in cui pare che l'interesse di Joyce si concentri sulla sperimentazione della tecnica del monologo e una seconda parte in cui la sperimentazione si fa più complessa e difficile e in cui lo stesso monologo è «violently distorted and then replaced» («violentemente distorto e poi sostituito»)¹². Nonostante ciò, la funzione di cerniera di solito attribuita a «Wandering Rocks» ha prodotto commenti che connotano l'episodio come testo strategico soprattutto dal punto di vista narrativo, mentre le sue peculiarità stilistiche e linguistiche sono rimaste più in ombra. Insomma, questo testo in molti sensi liminare ha ricevuto attenzione critica per la sua struttura e per le sue caratteristiche di irradiazione di temi e personaggi, nonché per i connotati di ripetizione in scala ridotta dell'intero romanzo che alcuni critici hanno voluto vedervi; per altri versi, invece, e nonostante le dichiarazioni sulle sue peculiarità stilistiche, «Wandering Rocks» è considerato uno degli episodi meno problematici: la lingua appare piana, le allusioni e le citazioni sono numericamente ridotte, le ellissi e le abbreviazioni stenografiche proprie del monologo sono assai meno frequenti che altrove, i temi sono facilmente intuibili o recuperabili. Insomma, il decimo episodio è considerato un testo "facile": quasi ludico, anzi, per via della struttura a incastro che richiede al lettore il recupero di una trama fitta di incroci e incontri, ma altrimenti meno impegnativo degli episodi che lo precedono e assai meno "difficile" di quelli che lo seguono¹³. Sono state spesso commentate, anche se non analizzate in dettaglio, le tecniche, qui presenti per la prima volta, attraverso le quali Joyce sperimenta la rappresentazione della simultaneità, tecniche che avranno in «Sirens» una più complessa articolazione; ciò che è rimasto in ombra è invece la «distorsione» stilistica alla quale Groden accenna senza però entrare in dettaglio. La «distorsione», intanto, non si esplica solo in ambito di monologo interiore, ma è articolata in una serie di nuove modalità che riguardano soprattutto il discorso riportato e gli intrecci fra discorso riportato in stile indiretto, monologo interiore, monologo interiore indiretto e stile indiretto libero. È evidente, inoltre, lo statuto di testo-laboratorio che Joyce attribuisce a «Wandering Rocks», poiché proprio le modalità citate verranno proseguite e in un certo senso affinate nell'episodio successivo, «Sirens», nonché nel tredicesimo, «Nausicaa».

2

«Wandering Rocks» come "modello" di *Ulysses*

Nello schema inviato a Larbaud, Joyce indica, per il decimo episodio, i seguenti elementi: la scena sono le strade di Dublino, l'ora le 3 del pomeriggio, l'organo il sangue, l'arte la meccanica, il simbolo i cittadini e la tecnica il labirinto.

Anche questi elementi sembrano essere – a differenza di quanto accade per alcuni di quelli indicati per altri episodi – di immediata comprensione. La città è vista come un organismo vivente le cui strade sono le arterie nelle quali scorre il traffico incessante del movimento dei suoi cittadini; la meccanica come arte dell'episodio è probabilmente un riferimento al puntiglioso cronotopo che ne sottende la costruzione. Dice infatti Frank Budgen:

Joyce wrote the *Wandering Rocks* with a map of Dublin before him on which were traced in red ink the paths of the Earl of Dudley and Father Conmee. He calculated to a minute the time necessary for his characters to cover a given distance of the city. For this is peculiarly the episode of Dublin¹⁴.

La tecnica “labirintica”, infine, fa ovviamente riferimento all'intrico delle strade che fanno da scena all'episodio e all'intrecciarsi degli incontri fra i personaggi.

Composto da diciannove brevi sezioni, oltre che come “soglia” che chiude la prima parte del romanzo e immette nella seconda, «*Wandering Rocks*» è stato anche visto come ripetizione in scala ridotta e modello dell'intero testo. Come nota Seidel, che definisce l'episodio «the black hole at the center of *Ulysses*» («il buco nero al centro di *Ulysses*»)¹⁵, il punto, cioè, che sembra attirarne tutta la materia, il particolare statuto dell'episodio come “modello” dell'intero testo ha prodotto diversi tentativi di far corrispondere ciascuna delle sue sezioni a ciascuno dei diciotto capitoli del romanzo¹⁶. Anche Seidel, che pure è scettico rispetto alla possibilità di riuscita e all'utilità di questi tentativi («Clever as some of these parallels may be, their discovery is more a test of endurance than a measure of insight», «La scoperta di questi paralleli, per quanto ingegnosa possa essere, è più una prova di ostinazione che un esempio di capacità di penetrazione»)¹⁷, prova a tracciare paralleli fra gli episodi del romanzo e le sezioni del capitolo, concludendo tuttavia che il gioco delle corrispondenze funziona fino a un certo punto: «The clues are there, but they usually fall short of a fully consistent pattern» («Indicazioni ce ne sono, ma di solito non si combinano in un disegno pienamente coerente»)¹⁸. Sultan non condivide l'idea che l'episodio sia un modello in scala ridotta dell'intero testo: «First of all», argomenta, «it comprises not eighteen episodes and a coda but nineteen episodes, and the only valid dividing of these produces seventeen framed by the first and the last» («In primo luogo, il testo non è composto da diciotto episodi più una coda, ma da diciannove episodi, e la sola divisione valida di questi dà come risultato diciassette episodi incorniciati dal primo e dall'ultimo»)¹⁹. Sultan discute quindi proprio lo statuto di cornice del primo e dell'ultimo frammento. Riprende la citazione da *Cymbeline* che conclude il nono episodio («*Scylla and Charybdis*») e la sostanzia con il discorso di chiusura pronunciato da Cimbelino nel dramma shakespeariano, nel quale si allude a una pace simboleggiata da «a Roman and a British ensign» («un'inse-

gna romana e una britannica») che sventolano insieme. Il riferimento shakespeariano consente a Sultan di valorizzare il frammento di Conmee (che sarebbe la «Roman ensign») e quello del viceré (la «British ensign») come cornice significativa e indicazione del tipo di “pace” che alla fine del nono episodio costituisce la conclusione rassegnata di Stephen, che pensa: «Cease to strive. Peace of the druid priests of Cymbeline, hierophantic: from wide earth an altar» («Cessa di lottare. Pace dei sacerdoti druidi di Cimbelino, ierofantici: dalla vasta terra un’ara»)²⁰. Il commento di Sultan chiude la sua lettura del primo e dell’ultimo frammento come cornice: «This concluding passage of the preceding chapter», dice il critico, «is directly relevant to the present one. The tenth chapter is fundamentally a depiction of the peace to which Stephen just resigned himself – the subjection of Ireland to the Roman church and the British crown» («Questo brano conclusivo del capitolo precedente ha una precisa rilevanza per il presente capitolo. Il decimo episodio illustra, in sostanza, la pace a cui Stephen si è appena rassegnato: l’assoggettamento dell’Irlanda alla Chiesa cattolica e alla corona inglese»)²¹.

Per quanto attraente possa apparire, insomma, l’idea di poter leggere in «Wandering Rocks» una sorta di miniaturizzazione dell’intero testo non pare poter funzionare; non, almeno, nei termini della coincidenza sia numerica sia contenutistica verso cui si sono orientati i tentativi. Del resto, l’episodio ha suggestioni insieme riassuntive e disseminative sufficienti perché lo si possa considerare un “centro” che, appunto, attrae e dissemina la materia o, secondo la simbologia dell’*omphalòs* usata dallo stesso Joyce nello schema Linati, come punto centrale, nucleo, cuore e forse anche grembo, officina al cui interno Joyce fa crescere l’esperienza dei suoi stili narrativi.

3

Il cronotopo e il dominio del narratore ubiquo

Ma la peculiarità più spesso commentata del testo è nella costruzione insieme puntigliosa e suggestiva di un ingegnoso cronotopo che, attraverso l’impiego di una serie di espedienti linguistici e narrativi, contrasta l’ovvia distensione spazio-temporale della scrittura creando un’impressione di coesistenza nel tempo di attività che si svolgono nel medesimo momento in luoghi diversi²².

Umberto Eco legge «Wandering Rocks» come metafora dell’universo einsteiniano considerando, appunto, l’iscrizione nell’episodio di spazio e tempo nonché ciò che vede come molteplicità dei punti di vista. Eco, inoltre, mette, per così dire, a frutto l’apparente semplicità (linguistica) del testo:

la complessità della situazione spazio-temporale si regge su tasselli narrativi che sono tra i più comprensibili del libro, e [...] se non si avesse presente il modello relativisti-

co l'episodio potrebbe anche venire visto come uno di quegli esercizi di *ordo artificialis* a cui si accennava a proposito dei paralleli con le *artes rhetoricae*. Quindi ci accorgiamo che l'immagine di un universo nuovo qui si regge proprio grazie alla sovrapposizione di quadri euclidei ed è una geometria tradizionale a consentirci l'illusione di uno spazio rinnovato²³.

Per quanto riguarda la rappresentazione della contemporaneità, qualche manifestazione appare anche prima del decimo episodio. Innanzitutto, i primi tre episodi, quelli che vedono come protagonista Stephen Dedalus, si svolgono alla stessa ora degli episodi dal quarto al sesto, i primi tre dedicati a Leopold Bloom; tenendo presente questa coincidenza di tempi, il lettore è in grado di leggere come (probabilmente) contemporanee percezioni dei due protagonisti o eventi che ai due si manifestano nel medesimo momento. Il più chiaro è il passaggio della nuvola notato da entrambi i personaggi nel primo e nel quarto episodio, che Joyce fa annotare al narratore con due espressioni simili: «A cloud began to cover the sun slowly, shadowing the bay in deeper green»; «A cloud began to cover the sun wholly slowly wholly. Grey. Far» (*U* 9, 31-2 e *U* 73, 12-3), «Una nuvola cominciò a coprire lentamente il sole, ombreggiando la baia di verde più fondo»; «Una nuvola cominciò a coprire il sole del tutto lentamente tutto. Grigia. Lontana» (De Angelis, pp. 18 e 85).

È singolare, comunque, che, commentando la varietà dei soggetti osservati, certe letture critiche parlino di una narrazione che propone diciotto diversi punti di vista. È ancora Eco a dire che «nei suoi diciotto [*sic*] paragrafi il medesimo episodio viene visto, e per così dire misurato, da diciotto punti di vista diversi in diciotto situazioni spaziali diverse e in diciotto momenti distinti, a diverse ore della giornata»²⁴. In realtà, la situazione è diversa, nonché narrativamente assai più complessa: vi sono frammenti nei quali il punto di vista del personaggio narrato prevale in modo del tutto esplicito (fra questi certamente il primo, che racconta la passeggiata di Father Conmee e che sarà analizzato in seguito); e vi sono frammenti nei quali la modalità del monologo interiore apre alla registrazione in diretta dei pensieri di un personaggio (il giovane Dignam, Tom Kernan, Bloom, Stephen ecc.); tuttavia, forse come in nessun altro degli episodi di *Ulysses*, il dominio narrativo è qui saldamente in mano a un narratore-demiurgo che mostra di essere padrone assoluto della materia narrata e del cronotopo in cui questa si colloca: come nota Hayman, «Throughout this chapter we are aware of being manipulated by the arranger» («In tutto il capitolo ci rendiamo conto di essere manipolati dall'arrangiatore») ²⁵. È a questo *arranger* ubiquo che il lettore deve il gioco complesso degli effetti di simultaneità, spesso realizzati attraverso l'incunearsi in un frammento di una frase apparsa altrove o attraverso l'intercalare di un gesto. Cfr., per esempio, nelle sezioni 2 e 3 il braccio di Molly che lancia la monetina al marinaio con la gamba di legno:

Corny Kelleher sped a silent jet of hayjuice arching from his mouth while a generous white arm from a window in Eccles Street flung forth a coin (*U* 288, 21-3)²⁶.

A plump bare generous arm shone, was seen, held forth from a white petticoatbodice and taut shiftstraps. A woman's hand flung forth a coin over the railings (*U* 289, 23-6)²⁷.

Le intercalazioni si presentano come l'incunarsi di frammenti a tutta prima non pertinenti, lampi epifanici che costringono il lettore a distrarre l'attenzione per percepire un altrove coesistente e simultaneo la cui congruità con il frammento che interrompono è quasi sempre solo temporale. Cfr., per esempio, nel frammento 12, l'interruzione dei pensieri di Mr Kernan con l'incontro fra Simon Dedalus e Father Cowley:

Saw him looking at my frockcoat. Dress does it. Nothing like a dressy appearance. Bowls them over.

– Hello, Simon, Father Cowley said. How are things?

– Hello, Bob, old man, Mr Dedalus answered stopping.

Mr Kernan halted and preened himself before the sloping mirror of Peter Kennedy, hairdresser (*U* 308, 1-7)²⁸.

L'incontro fra Dedalus e Father Cowley sarà sviluppato in modo indipendente nella sezione 14; si aprirà con le medesime battute di dialogo e gli stessi inserti narrativi («Father Cowley said» e «Mr Dedalus answered, stopping», *U* 313, 9-11), e proseguirà per alcune pagine (313-6) con la passeggiata e il dialogo fra i due.

È d'altra parte ovvio che un cronotopo così complesso e "meccanico" (il riferimento è all'arte dell'episodio) non può che scaturire da un narratore ubi-quo e sincrono, co-presente in tutti i luoghi e i tempi del labirinto urbano. Come dice French, «we are far above the city, able to see its interrelationships, but we also swing down close to the characters so that we can hear their conversation and see their physical reality» («siamo in alto sopra la città e riusciamo a vederne le relazioni interpersonali, ma ci avviciniamo anche ai personaggi, tanto da poterne udire la conversazione e vederne l'aspetto fisico»)²⁹. È chiaro, dunque, che la situazione narrativa di «Wandering Rocks» non propone, come suggerisce Eco, il medesimo episodio visto «in diciotto momenti distinti, a diverse ore della giornata». Allo svolgersi e all'intrecciarsi dei vari frammenti, invece, è accordata una durata temporale complessiva di 65 minuti (dalle 14.55, l'ora segnata dall'orologio di Father Conmee, alle 16): nell'ambito di questa durata vi sono eventi presentati come simultanei e altri che si svolgono in sequenza, e vi sono azioni che suggeriscono, appunto, la durata: il primo e l'ultimo frammento, infatti (la passeggiata di Father Conmee e il procedere del corteo del viceré), durano nel tempo e segnano due percorsi: non a caso, si tratta di percorsi che attraversano tutto il centro della città (da Gardiner Street alla strada che porta ad Artane e da Phoenix Park a Balls Bridge). Co-

me è stato notato più volte, i due percorsi ancora una volta presentano il potere spirituale (la Chiesa cattolica) e quello temporale (la dominazione inglese). Nel caso specifico di questo episodio, pertinentemente illustrano sulla mappa della città percorsi che non si incontrano³⁰. In altri termini, visualizzano domini di diversa matrice culturale e di diversa natura, dunque separati, non coincidenti né con-correnti ma solo co-occorrenti, che durano nel tempo e che attraversano la città possedendola e tracciando sulla sua mappa un segno che ne indica, appunto, il controllo e l'egemonia.

4

Peculiarità stilistiche

Ma, come si diceva, è soprattutto la valutazione del carattere stilisticamente "facile" di questo testo a richiedere un ripensamento, specie per quanto concerne le sue strategie discorsive. Solo una lettura superficiale può indurre ad affermare, come fa Peake, che «the Wandering Rocks chapter continues the methods already developed to present narrative, dialogue and thoughts, but requires of the reader a new distancing» («Il capitolo Le rocce erranti prosegue il metodo già sviluppato di presentare narrazione, dialogo e pensieri, ma richiede al lettore una distanza diversa»)³¹. La diversa distanza del lettore dalla materia narrata sarebbe data, secondo Peake, dal fatto che l'episodio apre a soggettività diverse da quelle con le quali il romanzo ci ha messo in contatto nei primi nove episodi (quelle di Bloom e di Stephen): Father Conmee, Miss Dunne, Mr Kernan, il giovane Dignam e altri rappresentano in effetti incontri, per così dire, intimi che il lettore fa per la prima volta; e tuttavia, una volta notato questo, comprensibilmente al critico non rimane molto da aggiungere; inoltre, anche quando vengono rilevate, le peculiarità stilistiche dell'episodio non sono mai esaminate. David Hayman, che pure è uno dei lettori più attenti dello stile di *Ulysses*, pur notando che in «Wandering Rocks» vi sono elementi sperimentali fino a quel punto inediti, concentra l'attenzione sulla tessitura temporale, cioè sull'effetto di simultaneità che si prolunga nell'episodio successivo: «"Sirens" [...] prolongs the technique of "Wandering Rocks" in weaving the movements of Bloom, Boylan and the blind stripling into the texture of the bar scene» («"Le sirene" continua la tecnica delle "Rocce erranti" poiché intesse i movimenti di Bloom, di Boylan e del giovanotto cieco nel tessuto della scena del bar»)³². Non nota, invece, le peculiarità discorsive dell'episodio, peculiarità che solo in parte possono essere descritte dalla riflessione di Kenner sul monologo interiore indiretto, una tecnica che avrà una trionfale espansione in «Nausicaa».

Il cosiddetto "monologo interiore indiretto" è, nella sostanza, una forma particolare di discorso indiretto libero; particolare perché il narratore non solo riferisce, omettendo il verbo di pensare, un pensiero che appartiene al perso-

naggio, ma del personaggio assume il lessico, il formato delle conoscenze e l'atteggiamento valutativo. Insomma, si tratta di una modalità stilisticamente connotata di indiretto libero, nella quale, dunque, l'iscrizione del personaggio nel discorso del narratore è riconoscibile soprattutto attraverso marche distintive personali. Kenner commenta questa modalità etichettandola come «the Uncle Charles Principle» (il riferimento è al personaggio dello zio Charles in *A Portrait of the Artist as a Young Man*). La strategia descritta da Kenner è così definita:

The Uncle Charles Principle entails writing about someone much as that someone would choose to be written about. So it requires a knowledge of the character at which no one could arrive by "observation", and yet its application to the character seems as external as costume, since it does not entail recording spoken words³³.

In realtà, Kenner non fa che descrivere un'elaborazione stilistica del discorso indiretto libero; stilistica perché, oltre al *débrayage* o scambio di competenze che avviene in questa forma di discorso riportato fra narratore e personaggio (il narratore mantiene le marche sintattiche del discorso riferendo un pensiero del personaggio), entrano in ballo nel discorso marche stilistiche che connotano il formato delle conoscenze, i modi di valutazione e i modi di espressione che possiamo attribuire al personaggio. Ne *I Malavoglia*, Verga fa un uso estensivo di questa tecnica.

Ma, come vedremo (cfr. *infra*, PARR. 5 e 6), lo «Uncle Charles Principle» non è la sola forma di discorso che Joyce sperimenta in «Wandering Rocks»; poiché è qui, in realtà, che il narratore di *Ulysses* affina gli strumenti per affrontare le prove più ardue che lo aspettano in «Sirens», in «Cyclops» e in «Nausicaa».

Che l'idea del monologo interiore indiretto con il quale il narratore racconta Gerty McDowell in «Nausicaa» sia nata in «Wandering Rocks» è dimostrato dallo stile delle poche righe nelle quali la stessa Gerty è raccontata nell'ultima sezione, nella quale la ragazza, che vediamo qui per la prima volta, incrocia per la strada il corteo del viceré. Di lei viene detto che «knew by the style it was the lord and lady lieutenant but she couldn't see what Her Excellency had on because the tram and Spring's big yellow furniture van had to stop in front of her on account of its being the lord lieutenant» (*U* 325, 30-4), «si accorse dallo stile che erano il lord luogotenente e la lady luogotenente ma non poté vedere come era vestita Sua Eccellenza in quanto il tram e il grosso furgone giallo dei traslochi della ditta Spring dovettero fermarsi davanti a lei proprio perché si trattava del luogotenente» (De Angelis, p. 341). L'attenzione di Gerty all'abbigliamento sarà una delle caratteristiche, peraltro stilisticamente connotate attraverso un linguaggio ricavato dalle riviste di moda femminili, che denoteranno, in «Nausicaa», il dominio della personalità di Gerty sulla voce del narratore in terza persona. Cfr., per esempio, il brano in cui il narratore-ombra descrive l'abbigliamento di Gerty:

A neat blouse of electric blue, selftinted by dolloy dyes (because it was expected in the *Lady's Pictorial* that electric blue would be worn), with a smart vee opening down to the division and kerchief pocket (in which she always kept a piece of cottonwool scented with her favourite perfume because the handkerchief spoiled the sit) and a navy threequarter skirt cut to the stride showed off her slim graceful figure to perfection (*U* 455, 3-11)³⁴.

Un altro degli stili che connotano particolari personaggi del romanzo, quello del narratore senza nome di «Cyclops», sembra avere qui la sua prima apparizione. Nella sezione 9, Lenehan mostra a M'Coy il tombino dal quale Tom Rochford si era fatto calare legato a una corda per salvare un uomo che stava soffocando. Il racconto di Lenehan non è virgolettato ma introdotto direttamente con l'espressione «Lenehan showed M'Coy how the whole thing was», «Lenehan dette a intendere a Mr M'Coy come stava la faccenda» (De Angelis, p. 314). Il brano che segue, tuttavia, ha le marche di coloritura stilistica del discorso riportato in stile diretto piuttosto che quelle del discorso riferito in stile indiretto, cioè riformulato dal narratore, e si fonda sintatticamente su una paratassi che mima chiaramente il parlato:

One of those manholes like a bloody gaspipe and there was the poor devil stuck down in it half choked with sewer gas. Down went Tom Rochford anyhow, booky's vest and all, with the rope round him. And be damned but he got the rope round the poor devil and the two were hauled up (*U* 298, 31-299, 2)³⁵.

Così simile allo stile del narratore di «Cyclops» (nell'uso di espressioni quali «bloody» e «be damned», nella costruzione della frase «And be damned but he got», nonché dell'intercalare «But wait till I tell you», «Mi stia un po' a sentire» (De Angelis, p. 316), che Lenehan usa due volte (*U* 300, 21 e 31), che saremmo tentati di identificare in Lenehan il narratore senza nome di «Cyclops» se non fosse che in «Cyclops» Lenehan è presente come uno dei personaggi raccontati dal narratore senza nome.

Per quanto concerne il superamento della tecnica del monologo interiore notato da Groden (ma forse si direbbe meglio la sua ulteriore elaborazione), commenterò un frammento della sezione 12, nella quale il narratore «scoperchia il cranio» del commerciante di tè Tom Kernan con modalità stilistiche che presentano aspetti nuovi e che vale dunque la pena di rilevare. Il personaggio è introdotto nel modo consueto: indicazione del soggetto dell'enunciato, del luogo in cui il narratore, per così dire, lo coglie e dell'azione in cui viene sorpreso. In questo caso, in una parentetica, viene data qualche indicazione in più circa il suo umore:

From the sundial towards James's Gate walked Mr Kernan pleased with the order he had booked for Pulbrook Robertson boldly along James's street, past Shackleton's offices (*U* 307, 4-7)³⁶.

L'avverbio «boldly», che qualifica «walked», riverbera su «pleased», denotando fin dalle prime righe della sezione una volontà di avvicinamento al personaggio narrato. Ma non è tutto. La stessa costruzione anomala della frase (cfr. «walked [...] Mr Kernan boldly along»), nonché l'irregolarità della punteggiatura (l'assenza delle virgole a racchiudere la parentetica «pleased [...] Robertson»), sembrano indicare la volontà di costruire una sorta di narrazione-monologo: in altri termini, si ha l'impressione che il narratore assuma nel suo discorso marche che riconosciamo come caratteristiche del monologo. Che queste peculiarità stilistiche non siano casuali lo conferma un confronto con la stesura precedente, quella del *Rosenbach Manuscript*:

walked for Pulbrook Robertson

From the sundial towards James's gate ^ Mr Kernan, pleased with the order he had booked ^,
James's
~~walked~~ boldly along ~~Thomas~~ street.

Come è evidente, l'ordine della frase era inizialmente pensato come “normale” e le virgole, in modo “normale”, incorniciavano l'inciso «pleased with the order he had booked». Non è chiaro a quale stadio siano scomparse le virgole (Gabler le mantiene – e dunque erroneamente “corregge” il testo – sia a incorniciare la frase citata sia a introdurre l'aggiunta «past Shackleton's offices», indicata come «addition at level B», cioè a livello di revisione del dattiloscritto)³⁷.

Conclusa la parte introduttiva, inizia il monologo:

Got round him all right. How do you do, Mr Crimmins? First rate, sir. I was afraid you might be up in your other establishment in Pimlico. How are things going? Just keeping alive. Lovely weather we are having. Yes, indeed. Good for the country. Those farmers are always grumbling. I'll just take a thimbleful of your best gin, Mr Crimmins. A small gin, sir. Yes, sir. Terrible affair that General Slocum explosion. Terrible, terrible! A thousand casualties. And heartrending scene. Men trampling down women and children. Most brutal thing. What do they say was the cause? Spontaneous combustion: most scandalous revelation. Not a single lifeboat would float and the fire-house all burst. What I can't understand is how the inspectors ever allowed a boat like that [...] Now you are talking straight, Mr Crimmins. You know why? Palmoil. Is that a fact? Without a doubt. Well now, look at that. And America they say is the land of the free. I thought we were bad here.

I smiled at him. America, I said, quietly, just like that. What is it? The sweeping of every country including our own. Isn't that true? That's a fact.

Graft, my dear sir. Well, of course, where there's money going there's always someone to pick it up.

Saw him looking at my frockcoat. Dress does it. Nothing like a dressy appearance. Bowls them over (U 307, 7-30-308, 1-2)³⁸.

E qui, improvvisamente, vediamo che le parti si sono invertite: la qualità discorsiva del monologo nel brano che riproduce il dialogo fra il monologante e Mr Crimmins è nitida, ipercorretta, opportunamente colorita, convenzionalmente completa, come si conviene al discorso di un narratore onnisciente o di un narratore personale la cui memoria, per convenzione, appunto, non subisca *défaillances*. Il frammento, tuttavia, è incorniciato da alcune frasi che riprendono la modalità abbreviata e stenografica che conosciamo («Got round him all right» in apertura e «Saw him looking at my frockcoat. Dress does it. Nothing like a dressy appearance. Bowls them over» in chiusura). Perché questo scambio di competenze? E soprattutto, perché questa riproduzione puntigliosa di un dialogo, e da parte di un narratore personale? Certo, Tom Kernan è compiaciuto del modo in cui ha affrontato il rapporto con Mr Crimmins ed è per questo che ce lo racconta, ma tace la parte rilevante di quel dialogo: quella in cui ha concluso l'affare della vendita; e ci dà invece soltanto le chiacchiere senza peso che si svolgono in un bar davanti a un bicchierino di gin. Non ci spiegheremo il perché, io credo, dello stravolgimento di questa modalità del monologo finché non arriveremo a leggere il dodicesimo episodio, «Cyclops», dove un narratore in prima persona racconta una scena che si svolgerà alle 5 del pomeriggio nel pub di Barney Kiernan riferendo, appunto, con infallibile memoria, i dialoghi, per la maggior parte futili, fra i personaggi presenti. Ed è proprio nella sezione di «Wandering Rocks» dedicata a Tom Kernan (ma anche, come si è visto, nella sezione di Lenehan commentata prima) che, credo, l'idea di quel narratore con i suoi tic stilistici, il suo interesse per le minuzie della quotidianità e la sua cura nel riferire l'inessenziale nasce e comincia a prendere forma. È qui, insomma, che Joyce comincia a sperimentare un monologo che si spinge «beyond the monologue technique».

5

Il tempo spazialmente dilatato³⁹

La breve sezione dedicata all'impresario di pompe funebri Corny Kelleher può essere presa come campione per illustrare alcune delle tecniche impiegate dal narratore per produrre effetti di simultaneità⁴⁰.

Corny Kelleher closed his long daybook and glanced with his drooping eye at a pine coffinlid sentried in a corner. He pulled himself erect, went to it, and, spinning it on its axle, viewed its shape and brass furnishing. [...]

Father Conmee stepped into the Dollymount tram on Newcomen bridge.

Corny Kelleher locked his largefooted boots and gazed, his hat downtilted, chewing his blade of hay.

Constable 57C, on his beat, stood to pass the time of day.

– That's a fine day, Mr Kelleher.

– Ay, Corny Kelleher said.

– It’s very close, the constable said.

Corny Kelleher sped a silent jet of hayjuice arching from his mouth while a generous white arm from a window in Eccles street flung forth a coin (U 288, 4-23)⁴¹.

Il frammento, costituito da una successione di brevi capoversi, evoca cinque diversi personaggi colti in tre luoghi differenti allo stesso momento. Il richiamo a Father Conmee mentre sale sul tram a Newcomen bridge inserisce un evento, già presentato nella sezione precedente (U 284, 16-8 e 22-4), all’interno della *vignette* dedicata a Corny Kelleher la cui ambientazione è l’impresa di pompe funebri a North Strand road. Questo personaggio insieme all’agente con il quale s’intrattiene sono stati a loro volta menzionati nella prima scena (U 284, 1-4). La persona a cui appartiene il «generous white arm» che getta la moneta e, per implicazione, il beneficiario di quel gesto sono, in questa sezione, soltanto prefigurati; la loro parziale identificazione avverrà nella “scena” successiva (U 289, 21-6)⁴². In questo breve frammento, dunque, s’intrecciano tre diversi percorsi narrativi che si svolgono in tre luoghi diversi – North Strand road, Newcomen bridge, Eccles street: alla successione orizzontale nel tempo si sostituisce la co-occorrenza verticale nello spazio⁴³.

Le strategie linguistiche impiegate qui per creare un effetto di simultaneità sono di diverso tipo. L’ultimo capoverso citato (U 288, 21-3) è costituito da una frase complessa in cui le due proposizioni sono legate attraverso la congiunzione subordinata *while*, che indica una coincidenza temporale (e forse anche un’intenzione avversativa) tra le situazioni presentate nelle due proposizioni. Inoltre, non solo le due azioni sono descritte come contemporanee, ma sembrano svolgersi anche in un lasso di tempo assai breve e appaiono caratterizzate dalla medesima rapidità: il «silent jet of hayjuice arching from [Kelleher’s] mouth» (U 288, 21-2) a North Strand road corrisponde per durata e per velocità al gesto compiuto dal «generous white arm from a window in Eccles street» (U 288, 21-3)⁴⁴. La sensazione è sia di simultaneità che di isocronia⁴⁵.

L’inserimento “inaspettato” di elementi, azioni, personaggi comporta, tra l’altro, una momentanea sospensione del giudizio da parte dei lettori, i quali devono “attendere” informazioni ulteriori, spesso contenute in altri luoghi testuali, per essere in grado di comprendere quella particolare porzione di testo in cui l’inserimento accade.

Ad arricchire il ventaglio interpretativo gioca un ruolo importante il contesto a cui gli elementi interpolati appartengono e la connessione che stabiliscono con le situazioni testuali in cui avviene la ripresa e/o lo sviluppo dell’elemento stesso. Il confronto tra i contesti consente di individuare relazioni sotterranee che si aggiungono a quella più immediatamente percepibile della simultaneità e che contribuiscono ad aprire percorsi di senso inediti e, talvolta, sorprendenti⁴⁶.

Nell’ultimo capoverso citato, per esempio, l’azione del braccio in Eccles street relata, attraverso la costruzione sintattica, al gesto noncurante e “male-

ducato” di Kelleher, acquista una sfumatura alquanto ironica se considerata in relazione al contesto in cui l’azione si sviluppa nella scena successiva. La moneta gettata al marinaio zoppo che chiede l’elemosina, «ringhiando» e «abbaiando», «*For England [...] home and beauty*» (U 289, 1 e 4), «*Per l’Inghilterra [...] la casa e la beltà*» (De Angelis, p. 305), sembra trasformarsi, alla luce delle implicazioni contestuali, da espressione di generosità, seppure minata da un senso di automatismo, ad atto di disprezzo nei confronti di tre presunti valori: la patria “imposta” (quella degli oppressori, la cui esibizione pubblica di potere si sta svolgendo contemporaneamente); la casa (luogo di appartenenza per eccellenza) e la bellezza (qualità “tipicamente” femminile)⁴⁷.

La stessa azione, poi, è nuovamente menzionata nel monologo di Molly, attraverso le parole della protagonista: «when I threw the penny to that lame sailor for England home and beauty» (U 884, 26-7), «quando tirai il penny a quel marinaio zoppo per l’Inghilterra la casa e la beltà» (De Angelis, p. 975). È, tra le altre cose, soltanto in questo momento che veniamo a sapere a certezza a chi appartenga il braccio. Anche in questo caso, il confronto con il contesto mette in luce ulteriori possibilità interpretative. La mente di Molly, al limite della veglia, si sofferma sulle azioni compiute durante l’attesa di Boylan, in ritardo per l’appuntamento pomeridiano. Significativamente, il ricordo della moneta gettata al marinaio «for England home and beauty» (U 884, 27) riaffiora in relazione all’amante e, per implicazione, al tradimento, consumato nella casa in cui Molly vive con il marito. In questa luce, il gesto di Molly può essere letto non soltanto in chiave ironica, ma anche come un sintomo di un certo grado di ipocrisia, forse inconsapevole, da parte del personaggio. Poche pagine più avanti, poi, il pensiero della protagonista si fissa sulla propria bellezza che teme stia sfiorando (U 892) e che sente minacciata da quella della figlia Milly, della quale appare essere gelosa (U 910, 17-34; 911-2).

La “doppiezza” del comportamento di Molly, la clandestinità e la simulazione che il tradimento comporta forniscono un legame sotterraneo con la scena, in «*Wandering Rocks*», dedicata a Corny Kelleher, che espelle dalla bocca il «sugo di paglia» durante la conversazione con il *constable* 57C, al quale, nel suo presunto ruolo di informatore della polizia, trasmetterà notizie non propriamente legali. Anche Kelleher, come Molly, ha qualcosa da nascondere, sebbene il tipo di “immoralità” dei due personaggi sia fondamentalmente diverso.

Una fitta rete di senso si sviluppa non solo a partire dalle relazioni che gli elementi interpolati stabiliscono con i contesti nei quali sono inseriti, ma anche dal confronto tra i contesti stessi, relazioni che, come abbiamo visto, vanno bene al di là di quelle di co-occorrenza e sincronismo.

Se, tutto sommato, l’uso della subordinata *while* può apparire come la scelta più prevedibile per descrivere una relazione di contemporaneità tra eventi e/o azioni, meno scontata sembra essere l’altra strategia utilizzata nella porzione di testo citata, una strategia che ricorre spesso nell’intero episo-

dio. Si tratta della tecnica espositiva della giustapposizione, attraverso la quale due o più elementi vengono combinati o collocati l'uno accanto all'altro senza che tra essi vi sia un preciso collegamento. I legami logici vengono soppressi e qualsiasi gerarchizzazione tra le due parti viene bandita. Ciò che emerge è una descrizione lineare, fatta di notazioni disposte sullo stesso piano, senza una vera e propria profondità prospettica.

Nell'episodio citato, l'enunciato che inizia con «Father John Conmee» viene improvvisamente inserito all'interno della seconda sezione, tutta dedicata a Corny Kelleher, e ne costituisce il secondo capoverso. Sebbene dal punto di vista logico questo inserto non presenti legami né con ciò che immediatamente lo precede né con ciò che immediatamente lo segue, il fatto stesso che sia presente spinge il lettore a ricercarne la rilevanza e, quindi, a stabilire una connessione tra due eventi e/o avvenimenti che non sono relati in modo esplicito. L'incipit della sezione riprende un passo appartenente a quella precedente in cui Corny Kelleher e il *constable* 57C vengono brevemente introdotti. Nella sua passeggiata per le strade di Dublino, Father Conmee

passed H. J. O'Neill's funeral establishment where Corny Kelleher totted figures in the daybook while he chewed a blade of hay. A constable on his beat saluted Father Conmee and Father Conmee saluted the constable (U 283, 34; 284, 1-4)⁴⁸.

I richiami incrociati tra le due sezioni, pressoché inevitabili se la lettura dell'episodio avviene in maniera lineare, contribuiscono implicitamente a dare il senso dello scorrere del tempo: così, mentre nella prima sezione Corny Kelleher è intento ad «allineare cifre» nel *daybook*, nella seconda, l'azione descritta nell'incipit presuppone che il lavoro sia, almeno per il momento, ultimato («Corny Kelleher closed his long daybook», U 288, 4); l'inferenza è che sia trascorso un lasso di tempo, seppur breve, tra le due «apparizioni» del personaggio. Ciò implica, tra l'altro, che gli eventi relativi a Kelleher e all'agente, brevemente descritti nella prima sezione, abbiano, seppure in latenza, uno sviluppo. Non solo, poi, quel particolare percorso narrativo prosegue inavvertito sullo sfondo, ma appare nuovamente, e questa volta come percorso principale, in un'altra sezione che viene ad esso riservata. Parallelamente, ciò che altrove costituiva la *plot line* primaria diviene, nella nuova sezione, secondaria. Così, mentre l'incipit della seconda scena pone al centro un personaggio, Kelleher, brevemente incontrato nella prima scena sulla traiettoria di Father Conmee, il secondo capoverso, riprendendo quest'ultima figura, si collega in maniera esplicita al percorso narrativo dominante nella sezione d'apertura dell'episodio:

On Newcomen bridge the very reverend John Conmee S. J. of saint Francis Xavier's church, upper Gardiner street, stepped on to an outward bound tram.

Off an inward bound tram stepped the reverend Nicholas Dudley C. C. of saint Agatha's church, north William street, on the Newcomen bridge.

At Newcomen bridge Father Conmee stepped into an outward bound tram for he disliked to traverse on foot the dingy way past Mud Island (U 284, 16-24)⁴⁹.

Father Conmee stepped into the Dollymount tram on Newcomen bridge (U 288, 12-3).

Si osservi, inoltre, come, nella prima sezione, all'enunciato che descrive l'azione di salire sul tram da parte di Father Conmee ne segue immediatamente un altro in cui un personaggio diverso, il reverendo Dudley, è "ripreso" mentre scende dal tram a Newcomen bridge. L'effetto di contemporaneità delle due azioni è qui suggerito dalla costruzione del secondo enunciato che "ripercorre a ritroso" la successione sintattica del primo: l'indicazione di luogo (*Newcomen bridge*) che apre il primo enunciato chiude il secondo; il tipo d'azione e il complemento circostanziale («stepped on to an outward bound tram», U 284, 17) che chiudono il primo enunciato sono ripresi in apertura del secondo con una modificazione nell'ordine dei costituenti del sintagma («Off an inward bound stepped», U 284, 18) che, ponendo l'enfasi sugli elementi "spostati", sottolinea la contrapposizione tra il «salire sul tram diretto verso la periferia» di Father Conmee e lo «scendere dal tram proveniente dalla periferia» del reverendo Dudley. L'organizzazione a chiasmo tra gli elementi dei due enunciati sembra così riprodurre l'incrociarsi fortuito dei due protagonisti, Conmee e Dudley, in un punto preciso della città⁵⁰.

Nella seconda sezione, i capoversi sono collocati uno di seguito all'altro come "blocchi" di scrittura, la cui indipendenza paratattica è messa ancora di più in evidenza dall'indicazione del personaggio che occupa il ruolo di soggetto:

Corny Kelleber closed his long daybook and glanced with his drooping eye at a pine coffinlid sentried in a corner. [...]

Father Conmee stepped into the Dollymount tram on Newcomen Bridge.

Corny Kelleber locked his large footed boots and gazed, his hat downtilted, chewing his blade of hay.

Constable 57C, on his beat, stood to pass the time of day (U 288, 4-17, corsivi miei).

Sebbene l'inserimento del secondo capoverso interrompa la continuità narrativa e la coerenza argomentativa e, quindi, per implicazione, suggerisca la presenza di un ulteriore senso che il lettore è chiamato a identificare, la costruzione dell'incipit dei quattro capoversi ha tuttavia l'effetto di legare insieme porzioni di testo che appaiono a prima vista allineate in modo sintatticamente sciolto. Il parallelismo che governa i sintagmi d'apertura esplica, attraverso le relazioni formali che istituisce, una funzione coesiva tra i blocchi del testo e suggerisce, tramite la simmetria delle parti, una sorta di corrispondenza tra gli eventi descritti⁵¹. Cambiano gli attori, variano le azioni e le circostanze spaziali, ma non muta il senso d'attività.

Inoltre, se da un lato il capoverso dedicato a Father Conmee fa parte di una serie di *paragraphs* in successione ed è ad essi giustapposto all'interno della

stessa unità narrativa, dall'altro, a livello macrosequenziale, il capoverso appare in relazione con unità antecedenti e richiama l'attenzione su quel particolare tragitto che fa da cornice, insieme con quello (parallelo) del corteo del vice-ré, all'episodio. La funzione delle interpolazioni appare, dunque, duplice: esse interrompono l'unità e la coerenza all'interno di una scena e al contempo creano sorprendenti connessioni tra luoghi testuali del tutto distanti tra loro.

La giustapposizione, la paratassi, il parallelismo sintattico sono qui impiegati per creare una visione degli eventi estesa spazialmente, ma ritagliata dal tempo: un resoconto di azioni, apparentemente irrelate, che, nell'insieme, mostrano l'attività simultanea in vari punti della città⁵². Così, con una tecnica paragonabile al montaggio, volta a sfruttare la giustapposizione di inquadrature per creare significati che queste singole inquadrature di per sé non esprimono, i movimenti di Father Conmee a Newcomen bridge si percepiscono come contemporanei alla conversazione tra Corny Kelleher e l'agente a North Strand road⁵³. Inoltre, come abbiamo visto, il gesto di Kelleher è a sua volta presentato come isocrono a quello compiuto dal braccio in Eccles street⁵⁴.

In questa breve sezione, dunque, sono presenti tre degli espedienti usati da Joyce per creare l'impressione dell'unità della città e delle sue attività simultanee: la focalizzazione su un personaggio che era già stato introdotto brevemente in una sezione precedente (Corny Kelleher); il richiamo a un'azione altrove presentata (Father Conmee che sale sul tram); l'anticipazione di azioni e personaggi che saranno ripresi e sviluppati in una sezione successiva (il braccio che getta la moneta e il beneficiario dell'elemosina)⁵⁵. A loro volta, queste azioni e i loro soggetti non soltanto intrecciano una fitta rete di riferimenti interni, sparsi da un capo all'altro dello spazio testuale di «Wandering Rocks» (e della città), ma intessono anche trame preziose tra gli episodi di «Ulysses». Non solo «Sirens», «Cyclops» e «Nausicaa», come precedentemente rilevato, sono in qualche misura adombrati qui, ma anche «Oxen of the Sun» e «Penelope»; a questi si aggiungono rinvii "retrospettivi" a episodi precedenti, tra cui quelli relativi alla *Telemachiad*, a «Hades» e a «Lestrygonians». Mentre, tuttavia, nel caso dei richiami interni, il tramite per la connessione è sovente un'azione che accade, o un personaggio, o un oggetto che appare in più luoghi, gli elementi e/o gli eventi che rinviano ad altri episodi sembrano talvolta evocati dai pensieri di un qualche personaggio, e ci vengono talora presentati attraverso varie forme di monologo interiore e di discorso diretto libero.

Nella sezione centrale dell'episodio, che è anche il cuore dell'intero romanzo⁵⁶, per esempio, Bloom sta scegliendo un libro per la moglie; la sua attenzione viene catturata da alcune pagine illustrate che suscitano considerazioni sulla gravidanza e sul parto⁵⁷:

Mr Bloom turned over idly pages of *The Awful Disclosures of Maria Monk*, then of Aristotle's *Masterpiece*. Crooked botched print. Plates: infants cuddled in a ball in

bloodred wombs like livers of slaughtered cows. Lots of them like that at this moment all over the world. All butting with their skulls to get out of it. Child born every minute somewhere. Mrs Purefoy (*U* 302, 4-10)⁵⁸.

Dopo una breve descrizione delle azioni di Bloom, l'istanza narrativa si annulla e scivoliamo all'interno della coscienza del personaggio: i suoi pensieri ci vengono presentati "direttamente". Il discorso è in prima persona (i riferimenti grammaticali all'io sono tuttavia omessi); il tempo è al presente (l'espressione deittica «at this moment» codifica il momento dell'enunciazione che coincide con il tempo dell'enunciato). Inoltre, il linguaggio, con le sue frasi troncate, caratterizzate dall'assenza di verbi finiti, è riconducibile, per un lettore accorto, allo stile di Bloom. L'esperienza del personaggio non è commentata se non dal flusso dei suoi stessi pensieri, la cui comprensione richiede un cospicuo lavoro inferenziale. Si osservi qui, in particolare, che i pensieri di Bloom, suscitati dall'osservazione delle tavole, seguono un percorso che, in termini generali, va dalla considerazione del feto all'interno del ventre a quella della nascita («Child born every minute somewhere»). A quest'ultima riflessione segue la repentina associazione: *Mrs Purefoy*, che non è immediatamente interpretabile sulla base delle informazioni fornite dal cotesto. Il riferimento a questo personaggio rinvia a due episodi diversi di *Ulysses*, «Lestrygonians» e «Oxen of the Sun», che rispettivamente precedono e seguono «Wandering Rocks» nell'edizione pubblicata e anche, presumibilmente, nella lettura⁵⁹. Il richiamo per implicazione a due diversi momenti della giornata, il primo situato nel passato, il secondo proiettato nel futuro, contribuiscono implicitamente all'affermazione del presente, un presente «spazialmente dilatato» e «temporalmente addensato», che si configura come «unica collocazione effettiva dell'esperienza»⁶⁰. In esso, i tradizionali concetti di successione e di distanza vengono vanificati e lasciano il posto a un tutto unico nel quale l'attività della città e dei suoi abitanti viene compressa. Come eventi lontani, apparentemente non relati, vengono uniti nel presente spazialmente esteso, così il passato e il presente sono connessi, attraverso l'impiego della tecnica del monologo interiore diretto, nel presente «temporalmente addensato» e posti insieme come simultaneità, *nebeneinander*⁶¹. D'altra parte, *Ulysses* è, in fondo, il resoconto dettagliatissimo di una giornata nella vita di Leopold Bloom; l'azione, che si svolge in sedici ore, e in un unico luogo, concentra i vent'anni del viaggio dell'eroe omerico. Ma è anche vero che «all'interno della limitata durata della storia Joyce allarga la sfera temporale con monologhi interiori e commenti d'autore sull'unicità dell'esperienza del tempo di Bloom e sulla sua relazione con le infinite dilatazioni del tempo cosmico»⁶². La compressione e l'intensificazione dell'esperienza, che presuppongono una percezione soggettiva del tempo così come è sperimentata nella coscienza individuale, furono riconosciute da Pound come qualità distintive di *Ulysses*, all'alba della sua pubblicazione:

Stock novels, even excellent stock novels, seem infinitely long, and infinitely encumbered, after one has watched Joyce squeeze the last drop out of a situation, a science, a state of mind, in half a page, in a catechismic question and answer, in a tirade *à la Rabelais*⁶³.

6

Il presente addensato

La tecnica del monologo interiore che, per convenzione, annulla l'istanza narrativa esterna al personaggio si caratterizza, come è noto, anche per il fatto che la prospettiva da cui procede la narrazione è percepita come interna al personaggio stesso e, come tale, ci giunge come espressione di soggettività.

Ai lunghi brani di monologo interiore, attraverso i quali entriamo nella mente dei personaggi principali, dapprima Stephen e Bloom, poi, in chiusa, Molly, si affiancano, proprio in «Wandering Rocks» per la prima e ultima volta nel romanzo, altre espressioni di pensiero diretto libero⁶⁴, sia puro che intrecciato con tipologie diverse di discorso, con modalità assai complesse sulle quali vale la pena di soffermarsi. Come acutamente aveva già osservato Pound, «Joyce's characters not only speak their own language, but they think their own language». E aggiunge:

Joyce speaks if not with the tongue of men and angels, at least with many-tongued and multiple language, of small boys, street preachers, of genteel and ungentleel, of bowlers and undertakers, of Gerty McDowell and Mr Deasey⁶⁵.

Per sentieri inaspettati la lettura di «Wandering Rocks» ci conduce non solo lungo le strade di Dublino dove gli incontri si susseguono, ma anche nella mente degli abitanti della città, nelle loro riflessioni, nei loro pensieri, presentati attraverso il linguaggio a loro proprio, un idioletto di cui spesso il narratore si appropria per dare corpo alla narrazione. Il caso di Father Conmee è, da questo punto di vista, particolarmente significativo.

La prima scena di «Wandering Rocks» si apre sui movimenti, gli incontri, gli scambi dialogici e i pensieri del reverendo Conmee, uno dei pochi personaggi minori a cui è riservato il privilegio del monologo interiore. La varietà di strategie discorsive impiegate in questa sezione dà un'idea dell'alto grado di sperimentazione che caratterizza l'episodio.

Father Conmee è presentato nell'incipit con la qualificazione della carica che ricopre, preceduta da espressioni che sottolineano la considerazione di cui sembra godere: «The superior, the very reverend John Conmee S. J.» (U 280, 9-10), «Il superiore, il molto reverendo John Conmee S. J.» (De Angelis, p. 296). La formalità della presentazione ben si addice a un personaggio sensibile alla posizione sociale e al prestigio che ne deriva, conscio della propria «superiorità» spirituale, prono all'osservanza delle convenzioni e delle norme

di comportamento dominanti, dopo tutto: «Father Conmee liked cheerful decorum» (U 284, 33-4); «A padre Conmee piaceva una dignità non priva di gaiezza» (De Angelis, p. 300)⁶⁶.

L'attenzione di Conmee agli aspetti formali delle relazioni interpersonali è una delle caratteristiche che immediatamente emergono dalla lettura della scena; colpisce, per esempio, il tipo di azioni che il reverendo compie a ogni incontro, nonché la loro ripetitività:

Father John Conmee *blessed* him in the sun (U 280, 21-2).

Father John Conmee *doffed his silk hat*, as he took leave, at the jet beads of her mantilla inkshining in the sun. And he *smiled yet again* in going (U 281, 15-7).

Father Conmee *walked*, and *walking*, *smiled* (U 281, 19).

Father Conmee *smiled* and *nodded* and *smiled* and *walked* (U 282, 15).

And Father Conmee *smiled* and *saluted* (U 282, 26).

Father Conmee *greeted* them *more than once* benignly (U 283, 10-1).

Father Conmee *raised his hat* to the Blessed Sacrament (U 283, 14-5).

Father Conmee *began to walk* along the North Strand road and was saluted by Mr William Gallaher [...] Father Conmee *saluted* Mr William Gallaher (U 283, 20-3).

Father Conmee *went by* Daniel Bergin's publichouse against the window of which two unlabouring men lounged. They saluted him and *were saluted* (U 283, 30-2).

A constable on his beat saluted Father Conmee and Father Conmee *saluted* the constable (U 284, 2-3).

Father Conmee *blessed* them both gravely (U 288, 1, corsivi miei)⁶⁷.

Il carattere ripetitivo delle azioni di Conmee – i verbi relativi al salutare e al sorridere, oltre a quelli di moto, compaiono con una frequenza assai alta nella scena, e per di più in enunciati sintatticamente simili – produce una sensazione di meccanicità nei gesti e negli atteggiamenti del reverendo, un comportamento teso, in gran parte, ad assicurarsi e a mantenere il contatto con l'interlocutore. La convenzionalità che caratterizza i rapporti interpersonali del reverendo sembra anche estendersi alla relazione con la divinità, davanti alla quale l'ossequio si esprime in termini del tutto simili a quelli riservati alla moglie di «Mr David Sheehy M. P.», come mostrano le citazioni sopra riportate (U 281, 15-7 e 283, 14-5)⁶⁸. Per il gesuita Conmee, potere spirituale e potere temporale meritano lo stesso tipo di omaggio.

Il rispetto delle convenzioni che regola l'atteggiamento di Conmee è tuttavia presentato secondo modalità niente affatto convenzionali, che all'obbedienza delle regole narrative tradizionali oppongono un *continuum* che va dal

discorso diretto alla narrazione, da questa alla presentazione del pensiero nelle forme dirette, diretto-libere, indirette, indiretto-libere, per poi tornare al discorso diretto e alla narrazione. Si veda, per esempio, il brano che descrive l'incontro di Conmee con la moglie del deputato Sheehy e i pensieri che ad esso seguono.

[Father Conmee] walked by the treeshade of sunnywinking leaves and towards him came the wife of Mr David Sheehy M. P.

– Very well, indeed, father. And you father?

Father Conmee was wonderfully well indeed. He would go to Buxton probably for the waters. And her boys, were they getting on well at Belvedere? Was that so? Father Conmee was very glad indeed to hear that. And Mr Sheehy himself? Still in London. The house was still sitting, to be sure it was. Beautiful weather it was, delightful indeed. Yes, it was very probable that Father Bernard Vaughan would come again to preach. O, yes: a very great success. A wonderful man really.

Father Conmee was very glad to see the wife of Mr David Sheehy M. P. looking so well and he begged to be remembered to Mr David Sheehy M. P. Yes, he would certainly call.

– Good afternoon, Mrs. Sheehy.

Father Conmee doffed his silk hat, as he took leave, at the jet beads of her mantilla inkshining in the sun. And smiled yet again in going. He had cleaned his teeth, he knew, with arecanut paste.

Father Conmee walked and, walking, smiled for he thought on Father Bernard Vaughan's droll eyes and cockney voice.

– Pilate! Wy don't you old back that owlin mob?

A zealous man, however. Really he was. And really did great good in his way. Beyond a doubt. He loved Ireland, he said and he loved the Irish. Of good family too one would think it? Welsh, were they not?

O, lest he forget. That letter to father provincial (*U* 280, 28-30; 281, 1-28)⁶⁹.

Lo scambio tra Father Conmee e Mrs Sheehy è introdotto in modo piuttosto consueto: il narratore si preoccupa di descrivere l'azione dei personaggi al momento dell'incontro; la prospettiva, tuttavia, sembra essere quella del reverendo⁷⁰. Inaspettatamente per il lettore, la conversazione si apre con una risposta da parte di Mrs Sheehy formulata attraverso il discorso diretto, segnalato graficamente dal trattino lungo. Le parole della signora costituiscono la seconda parte di una struttura conversazionale, una coppia adiacente (*adjacency pair*), che necessita di due enunciati, tra loro collegati e ordinati, pronunciati da due diversi interlocutori, e in cui la prima parte seleziona il parlante successivo e l'azione che segue, stabilendo perciò un'aspettativa che viene realizzata nella seconda parte. Il narratore decide qui di omettere il primo enunciato dell'*adjacency pair*, vale a dire la domanda di Father Conmee sullo stato di salute di Mrs Sheehy; il lettore sarà in grado di recuperarla attraverso un processo d'inferenza pragmatica, a partire cioè

delle conoscenze relative allo schema mentale dell'incontro⁷¹. È proprio su questa base che ci rendiamo conto di un'altra elisione, quella che riguarda lo scambio reciproco di saluti che avviene di norma quando due persone s'incontrano.

Ciò che segue è la presentazione dello scambio dialogico, di natura sostanzialmente faticata, tra i due personaggi, riferito in una forma mista che passa dallo stile indiretto libero a quello indiretto e viceversa, per poi chiudersi in stile diretto – anche questa volta segnalato dal trattino lungo –, nuovamente un enunciato che costituisce una parte, probabilmente la seconda, di un'*adjacency pair* di saluti («Good afternoon, Mrs Sheehy», *U* 281, 15). Questi passaggi comportano un diverso grado d'interferenza del narratore, i cui interventi sono più evidenti nel caso dello stile indiretto, meno in quello dello stile indiretto libero e “praticamente nulli” nella presentazione del discorso diretto. In particolare, la transizione dal discorso diretto dell'incipit a quello indiretto libero indica una maggiore assunzione di responsabilità e di controllo da parte del narratore, ma crea anche una sorta di ambiguità soggettivo-oggettiva per cui diventa talora arduo decidere dove il narratore parli per suo conto o per conto del personaggio⁷².

Si osservi, per esempio, l'inizio dello scambio dialogico:

– Very well, indeed, father. And you father?
Father Conmee was wonderfully well indeed (*U* 281, 1-2).

Il secondo enunciato presenta, in stile indiretto libero, la risposta di Conmee alla domanda di Mrs Sheehy; difficile è, tuttavia, stabilire qui il grado di responsabilità del narratore e decidere se la valutazione sullo stato di salute del reverendo Conmee, espressa attraverso gli avverbi *wonderfully* e *indeed*, appartenga al narratore, a Conmee stesso, ovvero a Mrs Sheehy. Il narratore potrebbe, infatti, riferire ciò che il personaggio ha “effettivamente” detto, mantenendone le marche stilistiche ed evidenziando il carattere compiacente del reverendo, attraverso la ripresa dell'enfatico *indeed*. Il suo intervento sarebbe, in questo caso, limitato agli adeguamenti sintattici che il passaggio dallo stile diretto a quello indiretto comporta (qui, la sostituzione della prima persona con la terza e slittamento “all'indietro” del tempo verbale). Il narratore, però, potrebbe anche descrivere lo stato di salute del reverendo, appropriandosi a fini ironici delle valutazioni espresse dal personaggio, prendendone così le distanze⁷³. Un'altra possibilità consiste nel fatto che il narratore potrebbe presentare il pensiero di Mrs Sheehy che racchiude un suo commento su Father Conmee: dopo tutto, l'uso dell'avverbio *indeed* sembrerebbe appartenere al lessico della signora (cfr. *U* 281, 1).

Nell'intero brano in questione, poi, sussiste un'ulteriore complicazione dovuta al fatto che, nel riportare il dialogo, il narratore non indica quasi mai

a chi appartengano le parole presentate; tende, inoltre, a omettere sempre qualcosa di rilevante nel suo resoconto: si tratta, talvolta, di una domanda, talaltra di una risposta, turbando così qualsiasi tipo di regolarità nella struttura conversazionale, offuscando la distribuzione dei turni (*turn taking*), frustrando le aspettative che la formula dell'*adjacency pair* crea e, non da ultimo, costringendo il lettore a un *tour de force* inferenziale. Insomma, si assiste a una sorta di “smascheramento” di pratiche discorsive altamente naturalizzate attraverso un procedimento di straniamento che si configura nell'elisione di elementi che si presumono essenziali e nella creazione di ambiguità⁷⁴. La presentazione strutturalmente e semanticamente incompleta supera il limite normativo e, proponendosi come alternativa, ne denuncia la natura prettamente convenzionale. La banalità e l'ovvietà dello scambio tra Conmee e Mrs Sheehy sono, in qualche modo, compensate da “vuoti” che violano la consuetudine e rendono palese l'arbitrarietà di routine conversazionali e modalità d'interazione ritenute “normali”, o *common-sense*. Si prenda, per esempio, la seguente porzione di testo (le frasi sono numerate per semplificare i riferimenti):

[1] He would go to Buxton probably for the waters. [2] And her boys, were they getting on well at Belvedere? [3] Was that so? [4] Father Conmee was very glad indeed to hear that. [5] And Mr Sheehy himself? [6] Still in London. [7] The house was still sitting, [8] to be sure it was. [9] Beautiful weather it was, [10] delightful indeed. [11] Yes, it was very probable that Father Bernard Vaughan would come again to preach. [12] O, yes: a very great success. [13] A wonderful man really (*U* 281, 2-10).

Il primo enunciato sembra costituire una risposta a una domanda (omessa) di Mrs Sheehy relativa a un possibile viaggio di Father Conmee. Segue, quindi, una domanda di Conmee a Mrs Sheehy [2], di cui non viene riportata la risposta che, comunque, sappiamo essere positiva in base al commento in forma interrogativa [3] e all'espressione dello stato d'animo di Conmee riportato in [4].

Nei primi tre enunciati, l'identificazione del parlante, e dell'allocutore, è permessa grazie alla presenza dei pronomi personali di terza persona (*He, her*), che rimandano in maniera esplicita ai due interlocutori. L'enunciato [4] sembra segnalare la chiusura di una prima fase della conversazione⁷⁵; l'uso dell'espressione «Father Conmee» al posto del pronome «he» potrebbe indicare l'intervento diretto del narratore e l'inserimento di un suo commento ironico.

A partire da [5] non solo viene introdotto un nuovo *topic* (Mr Sheehy), ma anche una diversa modalità di discorso che più si avvicina allo stile diretto. La domanda di Conmee [5] sembra trovare la risposta di Mrs Sheehy, questa volta inserita nel testo scritto, in una forma diretta da cui sono stati omessi quegli elementi che, per convenzione, segnalano lo stile diretto, cioè le virgolette e la frase introduttiva contenente un verbo dichiarativo (*reporting clause*).

Inoltre, sia [5] che [6] presentano la struttura fortemente ellittica che spesso caratterizza il parlato⁷⁶. Tra [4] e [5] assistiamo, dunque, a un passaggio da una forma di discorso in cui il narratore ha caratteristiche di onniscienza a un'altra in cui le parole (e il punto di vista) dei personaggi narrati acquistano preminenza.

Il dialogo tra Father Conmee e Mrs Sheehy prosegue in [7], [8], [9] e [10], attraverso una forma che rende ambigua la distribuzione dei turni e la lettura degli enunciati [8] e [10], che possono essere visti sia come una risposta-commento dell'allocutore, sia come una sorta di ripresa del parlante al fine di rafforzare ciò che ha appena affermato.

In chiusura del brano viene introdotta nuovamente la modalità discorsiva dell'incipit, caratterizzata dalla presenza di risposte [11] e [12], questa volta pronunciate dal reverendo, a domande che il testo scritto non contempla e che sono lasciate alle capacità pragmatiche dei lettori. L'ultimo enunciato [13] conclude lo scambio dialogico con un'affermazione che difficilmente può essere attribuita inequivocabilmente all'uno piuttosto che all'altro personaggio.

Si apre, a questo punto, una terza fase della conversazione che è costituita da una sequenza di pre-chiusura, in cui si passa dal discorso indiretto libero al discorso indiretto, per poi riferire una risposta in stile indiretto libero di Conmee senza che la domanda venga riportata e concludersi con il discorso diretto, segnalato dal trattino lungo; anche in questo caso solo una parte, presumibilmente la seconda, dell'*adjacency pair* (saluto-saluto) viene presentata:

Father Conmee was very glad to see the wife of Mr David Sheehy M. P. looking so well and he begged to be remembered to Mr David Sheehy M. P. Yes, he would certainly call.

– Good afternoon, Mrs Sheehy (*U* 281, 11-5).

L'incontro, che si era aperto con le parole di Mrs Sheehy in risposta alla domanda (omessa) di Father Conmee, si chiude con il saluto di quest'ultimo che "risponde" al saluto (omesso) della signora.

Continuando la passeggiata per le strade di Dublino, la mente di Father Conmee si sofferma sul reverendo Bernard Vaughan, la cui persona era stata oggetto di parte della conversazione con Mrs Sheehy:

[1] Father Conmee walked and, [2] walking, [3] smiled for [4] he thought on Father Bernard Vaughan's droll eyes and cockney voice.

[5] – Pilate! Wy don't you old back that owlin mob?

[6] A zealous man, however. [7] Really he was. [8] And really did great good in his way. [9] Beyond a doubt. [10] He loved Ireland, [11] he said and [12] he loved the Irish. [13] Of good family too one would think it? [14] Welsh, were they not? (*U* 281, 20-7).

Nell'incipit, il narratore riferisce dapprima le azioni del personaggio («walked», «walking», «smiled»), quindi, passa alla rappresentazione del suo pensiero

(«he thought»), che viene poi evocato⁷⁷. Il ricordo di Conmee contiene una battuta di Father Vaughan che si riaffaccia alla memoria e che viene presentata attraverso lo stile diretto, preceduto dal trattino lungo [5]. Si osservi l'intersecazione di tre centri deittici in questo breve frammento: gli enunciati [1], [2], [3] e [4] sono riconducibili al narratore, il quale in [4] riferisce un atto di pensiero di Conmee nel quale evoca alcuni tratti fisici di Vaughan. La voce, in particolare, suscita il ricordo di una frase pronunciata dal reverendo, che viene riportata “immediatamente”, riproducendone persino l'accento [5]. Non solo il narratore si cancella, ma anche il protagonista, che si sostituisce a lui, si annulla per lasciare spazio alle parole di un altro personaggio, presente però soltanto nella memoria.

Dopo questo inserimento di pura mimesi, in cui il discorso del narratore è doppiamente distaccato, il pensiero di Conmee acquista preminenza. Si tratta di una serie di considerazioni su Father Vaughan – l'autore delle parole appena riportate – espresse nella forma del monologo interiore indiretto. Tuttavia, una lettura più approfondita mette in luce il fatto che il frammento in questione potrebbe contenere una sorta di dialogo, costruito attraverso un'alternanza di monologo interiore e pensiero indiretto libero: l'ellissi verbale in [6] e [9] rende le frasi ascrivibili a entrambe le modalità discorsive poiché i verbi omessi possono riferirsi sia al presente sia al passato, mentre il condizionale in [13] è formalmente compatibile con entrambe le modalità. Si crea pertanto un'ambiguità che si estende all'attribuzione di responsabilità del pensiero presentato e al grado di interferenza narratoriale nella rappresentazione di ciò che il personaggio pensa. Nel caso in cui il frammento venga letto interamente nei termini del monologo interiore indiretto, è il narratore che s'infiltra nella mente del personaggio, ne assume il pensiero (e le parole), pur rimanendo, almeno in parte, ancorato agli elementi grammaticali della narrazione esterna. Nella seconda ipotesi di lettura – l'alternanza di monologo interiore e pensiero indiretto libero – il narratore sembra dialogare con il suo personaggio, contribuisce allo scambio aggiungendo enfasi a ciò che il personaggio pensa, ribadendo, rafforzandola, la verità di ciò che è pensato (cfr. l'uso di «really»). Sebbene la costruzione del discorso – una sorta di botta e risposta sintatticamente ellittico e compresso – ricordi, in parte, quella che sta alla base della conversazione tra Conmee e Mrs Sheehy, è bene sottolineare che qui tutto si svolge all'interno della mente di un solo personaggio.

La presentazione del pensiero di Conmee si chiude con la menzione della lettera al padre provinciale che il reverendo non ha ancora inviato. Questo richiamo suggerisce che è avvenuto un cambiamento all'interno della narrazione⁷⁸: il pronome *he* rimanda a un diverso referente rispetto alle righe precedenti, il soggetto dell'enunciato non è più Father Vaughan, ma Conmee stesso. Il ricordo è concluso, il pensiero, ritornato alla contemporaneità, è riferito attraverso la forma del monologo interiore indiretto:

O, lest he forget. That letter to father provincial (*U* 281, 28).

L'incursione nella mente di Conmee termina, per il momento, con questo enunciato, il quale costituisce anche un espediente per far proseguire la narrazione e giustificare le azioni che seguono: il reverendo ferma tre ragazzini, parla con loro (il "dialogo" viene riportato in discorso indiretto libero, con modalità in parte simili a quelle impiegate nella conversazione con Mrs Sheehy) e, infine, consegna a uno di essi la lettera da imbucare (*U* 281, 29-34; 282, 1-5). È soltanto a questo punto che si chiarisce il legame tra il pensiero di Conmee in *U* 281, 28 e le azioni da lui compiute successivamente. Si intrecciano qui i due "scenari" che sembrano caratterizzare l'intero episodio: quello dell'azione, che comprende gli agenti, l'azione stessa, i fini, le intenzioni dei personaggi-agenti, e quello della coscienza, dove emerge ciò che, di volta in volta, «le persone coinvolte nell'azione fanno o non fanno, pensano o non pensano, sentono o non sentono»⁷⁹.

La tecnica "labirintica", propria dell'episodio, secondo lo schema che Joyce inviò a Larbaud, non si applica soltanto all'intricato cammino delle strade e all'incrociarsi dei personaggi, ma può essere, forse, estesa anche all'intersecarsi dei pensieri dei personaggi stessi, nella cui mente si aprono percorsi, con nodi e meandri, che non sono sempre d'immediata comprensione per chi è "all'esterno". E come simultaneamente gli eventi accadono nella città, così tutto ciò che avviene nella mente è simultaneamente contenuto in un unico atto di pensiero⁸⁰.

Uno dei problemi fondamentali che «Wandering Rocks» sembra affrontare, e cerca di risolvere, è come riprodurre la simultaneità dell'azione fisica e psicologica sul piano del linguaggio che, come sappiamo, si esplica in ordine di successione. Per esprimere ciò che è impossibile comunicare direttamente, Joyce sperimenta, in questo episodio, una complessa mediazione che si avvale non solo di elementi esterni, espliciti, le parole e la loro concatenazione sintagmatica, ma sfrutta anche i significati "interni", impliciti, facendo del non detto il tramite principale di questa trasposizione. Ed è soltanto andando al di là dell'informazione espressa che riusciamo a dare un senso a ciò che questa informazione trasmette. La banalità, la futilità, l'ovvietà che caratterizzano in modo così ostentato gli incontri, le conversazioni e forse anche i pensieri dei protagonisti di «Wandering Rocks» vengono, in qualche modo, denunciate e destabilizzate attraverso "accostamenti" e "vuoti" inaspettati, introducendo "distanze" che dilatano spazialmente e addensano temporalmente il presente dell'esperienza⁸¹. Il "carattere presupposizionale" del testo, come lo definirebbe Bruner, che consiste nella creazione di significati impliciti, anziché espliciti, produce indeterminazione e offre, al contempo, ampia libertà interpretativa da parte dei lettori, stimolando così una pluralità di prospettive⁸².

La natura labirintica dell'episodio, la sua struttura precisa e, allo stesso tempo, disorientante si concilia con una sorprendente apertura verso ciò che è "altrove". L'egocentrico "qui-e-ora" di ogni sezione e dei suoi protagonisti è scosso dalla sopravvenienza di altri, apparentemente irrelati, "qui-e-ora", altrettanto egocentrici, che impediscono qualsiasi certezza di visione che non sia soggettiva e, quindi, parziale. Ed è proprio questa coscienza dell'allotopia che la mente acquisisce nell'atto di lettura, una consapevolezza che tendenzialmente mette in crisi le "verità" del discorso dominante.

Dal canto suo, il narratore-demiurgo ci consente, come suggerisce Hart, di osservare la città da un punto di vista divino e di entrare in quell'Eterno Presente dove tutto avviene simultaneamente⁸³. Di episodio in episodio, di sezione in sezione, di pensiero in pensiero: *wandering ... wondering*.

Note

1. Si deve a Paola Pugliatti la stesura dei PARR. 1-4, a Donatella Pallotti quella dei PARR. 5 e 6.
2. Stuart Gilbert, che scrisse, con la supervisione di Joyce, la prima guida alla lettura di *Ulysses*, descrive lo schema nel modo seguente: «Each episode of *Ulysses* has its scene and Hour of the Day, is (with the exception of the first three episodes) associated with a given Organ of the human body, relates to a certain Art, has its appropriate Symbol and a specific Technic. Each episode has also a title, corresponding to a personage or episode of the *Odyssey*» («Ciascun episodio di *Ulysses* ha una scena e un'ora del giorno, è – ad eccezione dei primi tre episodi – associato a un determinato Organo del corpo umano, è connesso con una certa Arte, ha un Simbolo appropriato e una Tecnica particolare. Ciascun episodio ha anche un titolo, che corrisponde a un personaggio o a un episodio dell'*Odissea*). Cfr. S. Gilbert, *James Joyce's «Ulysses»*, Penguin, Harmondsworth 1969 (ed. or. Faber & Faber, London 1930), p. 37. Se non altrimenti specificato, le traduzioni sono delle autrici. Per «Wandering Rocks» il parallelo omerico è piuttosto tenue, nel senso che non vi è nell'*Odissea* un episodio che vi corrisponda; alle "rocce erranti" fa riferimento Circe, che consiglia a Odisseo di evitarle nel viaggio di ritorno a Itaca. Uno schema più complesso e con un numero maggiore di indicazioni sui paralleli omerici è quello che Joyce inviò a Carlo Linati il 21 settembre 1920. È noto che, nella prima edizione del romanzo, Joyce decise di eliminare i titoli che aveva attribuito a ciascun episodio e che rinviavano al poema omerico. Una descrizione e riproduzione dei due schemi è in G. Melchiori, *Joyce: il mestiere dello scrittore*, Einaudi, Torino 1994, pp. 135-52.
3. S. Gilbert (ed.), *Letters of James Joyce*, Faber & Faber, London 1957, p. 113. Il secondo e il terzo volume delle *Letters* furono pubblicati a cura di R. Ellmann, Faber & Faber, London 1966. Il progetto iniziale di *Ulysses* comprendeva 22 episodi, come da una cartolina inviata da Trieste al fratello Stanislaw il 16 giugno 1915. La cadenza delle tre parti del romanzo (*Telemachia*, *Odisea*, *Nostos*), che nella stesura finale è 3-12-3, viene indicata, nella stessa cartolina, come 4-15-3 (cfr. R. Ellmann, ed., *Selected Joyce Letters*, The Viking Press, New York 1957, p. 209).
4. Ellmann (ed.), *Letters*, cit., vol. II, pp. 436-7.
5. Gilbert (ed.), *Letters*, cit., p. 127.
6. Il *Rosenbach Manuscript* è la prima stesura in bella copia, composta per essere consegnata ai dattilografi che prepararono il testo per la stampa e che fu poi venduta a un collezionista americano, John Quinn. Il manoscritto, sulla base del quale il testo fu accresciuto da Joyce di circa un terzo nel corso della lavorazione del libro, fu in seguito da Quinn venduto il 16 gennaio 1924 ad A. S. W. Rosenbach e si trova ora al Rosenbach Museum di Philadelphia.
7. Melchiori, *Joyce: il mestiere dello scrittore*, cit., p. 131.
8. Ivi, p. 133.

9. G. Martella, *L'ordine del mito: «Le simplegadi»*, in *Limiti del diafano. Studi di teoria e critica letteraria*, ETS, Pisa 1990, pp. 157-65, in particolare p. 164.
10. M. Groden, *Ulysses in Progress*, Princeton University Press, Princeton 1977, p. 33.
11. K. Lawrence, *The Odyssey of Style in «Ulysses»*, Princeton University Press, Princeton 1981, p. 80.
12. Groden, *Ulysses in Progress*, cit., p. 34. “Centralità” e “liminarità” stilistica dell’episodio sono discusse anche in un recente intervento di S. Morrison, *Introduction*, in A. Gibson, S. Morrison (eds.), *Joyce’s «Wandering Rocks»*, in “European Joyce Studies” 12, 2002, pp. 1-16.
13. Clive Hart nota giustamente che la semplicità dell’episodio è illusoria (*Wandering Rocks*, in C. Hart, D. Hayman, eds., *James Joyce’s “Ulysses”: Critical Essays*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 1974, pp. 181-216, in particolare p. 188).
14. «Joyce scrisse l’episodio “Wandering Rocks” con davanti a sé una mappa di Dublino sulla quale erano tracciati con l’inchiostro rosso i percorsi del Conte di Dudley e di Padre Conmee. Calcolava al minuto il tempo che serviva ai suoi personaggi per coprire una certa distanza della città. Questo, infatti, è caratteristicamente l’episodio di Dublino» (F. Budgen, *James Joyce and the Making of “Ulysses”*, Indiana University Press, Bloomington 1964, ed. or. 1933, pp. 122-3).
15. M. Seidel, *Epic Geography. James Joyce’s “Ulysses”*, Princeton University Press, Princeton 1976, p. 186. Il primo a suggerire che l’episodio potesse essere letto come «a small-scale model of Ulysses» («un modello in scala ridotta di Ulysses») fu Stuart Gilbert (*James Joyce’s Ulysses*, cit., p. 200).
16. *Ulysses* è composto da 18 episodi; la diciannovesima sezione di «Wandering Rocks», quella nella quale seguiamo il corteo del viceré che si snoda per le strade della città, è a sua volta riassuntiva dell’intero episodio poiché vi ritroviamo molti dei personaggi sui quali l’attenzione si era fermata nelle prime diciotto sezioni. Kain indica la struttura di «Wandering Rocks» come «eighteen separate scenes, capped with an ingenious coda» («diciotto scene separate, chiuse da una coda geniale»), cfr. R. M. Kain, *Fabulous Voyager. James Joyce’s “Ulysses”*, The Viking Press, New York 1947, p. 26. Il carattere liminare di «Wandering Rocks», è bene chiarirlo, non riguarda la partizione narrativa del romanzo, individuata da Joyce, sul modello dell’*Odisea*, in tre parti: la *Telemachia* (i primi tre episodi), l’*Odisea* (i successivi dodici) e il *Nostos* (gli ultimi tre). Il limine del decimo episodio riguarda, come si è detto, considerazioni di carattere stilistico.
17. Seidel, *Epic Geography*, cit., p. 186.
18. Ivi, p. 187.
19. S. Sultan, *The Argument of “Ulysses”*, Ohio State University Press, Columbus 1964, p. 205.
20. J. Joyce, *Ulysses*, Annotated Student’s Edition, Penguin, Harmondsworth 1992. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione; d’ora in poi la pagina e la riga saranno indicate in parentesi nel testo, subito dopo la citazione, precedute dalla sigla U. Il frammento qui citato è in U 280, 4-5. Tutte le traduzioni italiane da *Ulysses* sono tratte da J. Joyce, *Ulisse*, unica traduzione integrale autorizzata di G. De Angelis, consulenti G. Cambon, C. Izzo, G. Melchiori, “Medusa”, Mondadori, Milano 1960, e verranno da qui in avanti indicate con il nome del curatore seguito dal numero di pagina. La traduzione sopra riportata è alla p. 295.
21. Sultan, *The Argument of “Ulysses”*, cit., p. 210.
22. La riflessione sullo spazio e sul tempo è presente in almeno tre dei saggi di una recente raccolta (Gibson, Morrison, eds., *Joyce’s «Wandering Rocks»*, cit.). Richard Brown discute il simbolismo spaziale di quello che vede come il tema centrale dell’episodio, e cioè «the peculiarly modern experience of the city» («l’esperienza tipicamente moderna della città») (*Time, Space, and the City in «Wandering Rocks»*, ivi, pp. 57-72); Len Platt, al contrario, considera la Dublino dell’episodio come una città specifica, in una situazione storica connotata in maniera specifica, che è quella della metropoli coloniale (*Moving in Times of Yore: Historiographies in «Wandering Rocks»*, ivi, pp. 141-54). Fritz Senn distingue, nella rappresentazione della contemporaneità, le interferenze spaziali da quelle temporali o allotopie e allocronie (create, queste ultime, dall’intrusione della memoria) e conia per le prime il termine *interlocation* e per le seconde *distemporations* (*Charting Elsewhereness: Erratic Interlocations*, ivi, pp. 155-85).

23. U. Eco, *Le poetiche di Joyce*, Bompiani, Milano 1982, p. 105 (già in *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962). L'idea dell'episodio come metafora della nuova scienza è esplorata anche da Martella, *L'ordine del mito*, cit., *passim*.

24. Eco, *Le poetiche di Joyce*, cit., p. 105. Martella, commentando l'effetto di simultaneità, nota che questa è «presentata in modo appropriatamente relativo, due eventi assolutamente simultanei non esistendo ma dipendendo dall'osservatore, proprio come nell'universo einsteiniano»; non pare, tuttavia, che «l'osservatore» sia per Martella il narratore ma piuttosto i «singoli osservatori» (Martella, *L'ordine del mito*, cit., pp. 159-60).

25. D. Hayman, "Ulysses". *The Mechanics of Meaning*, University of Wisconsin Press, Madison 1982, p. 97. Clive Hart parla di «totalitarian dominance» («controllo totalitario») del narratore («Wandering Rocks», cit., p. 190).

26. «Corny Kelleher fece volare uno spruzzo silenzioso di sugo di paglia che s'inarcò dalla sua bocca mentre un generoso braccio bianco da una finestra di Eccles street buttava giù una moneta» (De Angelis, p. 304). È questo il solo caso in cui, per indicare simultaneità, Joyce ricorre all'indicatore temporale *while* (mentre). La contemporaneità di azioni che si incuneano in altre azioni è quasi sempre indicata dalla precisazione del luogo, diverso da quello in cui la scena si sta svolgendo, come in: «Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell, murmuring, glass-eyed, strode past the Kildare street club» (*U* 314, 28-29), «Cashel Boyle O'Connor Fitzmaurice Tisdall Farrell, mormorando, gli occhi vitrei, percorreva a gran passi la strada davanti al club di Kildare Street» (De Angelis, p. 330). L'insero che riguarda questo personaggio interrompe la chiacchierata tra Simon Dedalus e "babbo" Cowley, che si trovano sull'Ormond Quay, in vista del fiume, e da dove Kildare Street non può essere vista. Si tratta quindi di azioni contemporanee ma non co-spaziali.

27. «Un braccio paffuto nudo e generoso brillò, fu visto, emergente da una combinazione bianca e da spalline tese. Una mano di donna gettò una moneta oltre l'inferriata dell'interrato» (De Angelis, p. 305).

28. «Ho visto che mi guardava la finanziaria. Il vestito è tutto. Non c'è come essere ben vestiti. Li stende a terra. – Olà, Simon, disse babbo Cowley. Come si va? – Olà, Bob, vecchio mio, rispose Mr Dedalus fermandosi. Mr Kernan si fermò a sprimacciarsi davanti allo specchio inclinato di Peter Kennedy, il parrucchiere» (De Angelis, p. 323).

29. M. French, *The Book as World*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1976, p. 118.

30. Cfr. C. Hart, L. Knuth, *A Topographical Guide to James Joyce's "Ulysses"*, A Wake Newsletter Press, Colchester 1981 (ed. or. 1975), vol. II (*Maps*), mappa III.

31. C. Peake, *James Joyce. The Citizen and the Artist*, Edward Arnold, London 1977, p. 209.

32. Hayman, "Ulysses". *The Mechanics*, cit., p. 98.

33. H. Kenner, *Joyce's Voices*, Faber & Faber, London 1978, p. 21. La tecnica è discussa nel capitolo intitolato *The Uncle Charles Principle*, pp. 15-38 («Il Principio dello Zio Charles comporta la descrizione di qualcuno nel modo in cui quel qualcuno vorrebbe essere descritto. Questo richiede una familiarità con il personaggio che non può in alcun modo essere acquisita attraverso l'«osservazione», e tuttavia l'applicazione di tale familiarità al personaggio appare esterna come l'abbigliamento, poiché non include la registrazione di parole pronunciate dal personaggio»).

34. «Una bella camicetta blu elettrico, tinta con palline coloranti (perché l'*Illustrazione femminile* riteneva che il blu elettrico sarebbe venuto di moda) con un'elegante scollatura a V fino al sommo dei seni e un taschino (in cui teneva sempre un po' di ovatta imbevuta del suo profumo favorito perché il fazzoletto guasta la linea) e una gonna da passeggio a tre quarti blu scura non molto ampia mettevano in risalto alla perfezione la sua svelta, graziosa figurina» (De Angelis, p. 472). L'espressione «her slim graceful figure» non denota ignoranza del difetto fisico di Gerty (la ragazza è claudicante) da parte del narratore ma piuttosto la volontà di Gerty stessa di negarlo.

35. «Uno di quei tombini maledettamente stretti come tubi del gas, e quel povero diavolo ci stava infilato dentro mezzo soffocato dal gas delle fogne. E Tom Rochford giù senza pensarci due volte, panciotto da allibratore e tutto, con una corda intorno al corpo. E, porca miseria,

ce la fece ad arrotolare la corda intorno a quel poveraccio, e tutti e due furono tratti in salvo» (De Angelis, pp. 314-5).

36. «Mr Kernan camminava dalla meridiana verso James's Gate, soddisfatto dell'ordinazione ricevuta per Pulbrook Robertson, baldanzosamente per James's street, oltre gli uffici di Shackleton» (De Angelis, p. 323). Si noti come il traduttore normalizzi il testo, appiattendolo.

37. H. W. Gabler, *Ulysses. A Critical and Synoptic Edition*, 3 voll., Garland, New York 1984, vol. I, pp. 512-3. Il *Rosenbach Manuscript* non indica cancellatura per la prima virgola, mentre sovrappone alla seconda il segno di inserimento [^]. L'edizione dalla quale qui si cita non riproduce il testo dell'edizione critica di Gabler, ritirata dal commercio per via dell'aspra polemica che essa suscitò negli anni successivi alla sua pubblicazione. La situazione, trascorsi i cinquant'anni dalla morte di Joyce e non avendo l'edizione critica stabilito un testo, per così dire, nuovo, è ora di totale liberalizzazione.

38. «Me lo sono lavorato a puntino. Come va, Mr Crimmins? A meraviglia, signore. Avevo paura che fosse nell'altro esercizio a Pimlico. Come vanno gli affari? Ci si difende. Bel tempo davvero. Sì, proprio bello. Bene per la campagna. I contadini brontolano sempre. Prenderei un bicchierino del vostro gin migliore, Mr Crimmins. Un bicchierino solo, signore. Sì, signore. Spaventosa quell'esplosione del General Slocum. Spaventosa, spaventosa! Un migliaio di vittime. E scene da spezzare il cuore. Uomini che hanno calpestato donne e bambini. Roba da selvaggi. Che cosa dicono che l'ha provocata? Combustione spontanea: scandalosissima rivelazione. Non un solo battello di salvataggio teneva l'acqua e le pompe tutte scoppiate. Quel che non capisco è come abbiano fatto gli ispettori a permettere che una nave in quelle condizioni [...] Questo sì che è parlare, Mr Crimmins. Sa perché? Hanno unto i cardini. Davvero? Senza dubbio. Ma guarda un po'. E poi dicono che l'America è la terra degli uomini liberi. E si dice che le cose vanno male qui. Gli ho sorriso. *L'America*, ho detto io piano, proprio in questo modo. *Che cos'è? La spazzatura di ogni altro paese compreso il nostro. Non è vero forse?* È un fatto. Intrallazzo, caro signore. Bè, si capisce, dove ci son soldi in giro c'è sempre chi è pronto a raccattarli. Ho visto che mi guardava la finanziaria. Il vestito è tutto. Non c'è come essere ben vestiti. Li stende a terra» (De Angelis, p. 323).

39. Durante lo stadio finale di elaborazione e stesura di questa sezione è apparso lo studio di Senn, *Charting Elsewhere*, cit. Il saggio e questo paragrafo presentano, da prospettive differenti, punti di contatto significativi. La visione dello stesso oggetto da posizioni diverse costituisce di per sé un commento implicito all'episodio.

40. Il concetto di simultaneità costituì uno dei cardini della poetica del futurismo. Nel febbraio 1912, il termine compare per la prima volta in uno scritto del movimento; si tratta della *Prefazione al Catalogo delle Esposizioni di Parigi, Londra, Berlino, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna, ecc.*, a firma di Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini (in L. De Maria, a cura di, *Marinetti e il Futurismo*, Mondadori, Milano 1973, pp. 58-66; il termine appare a p. 61). Negli stessi anni, in Francia, esplose una controversia su chi per primo avesse dato vita alla nuova poesia simultanea, una polemica che riguardò Barzun, Cendrars e Apollinaire (cfr., tra gli altri, S. Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1983, trad. it. *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna 1988, nuova ed. 1995, pp. 94-7 e nota 113). Mentre gli artisti inneggiavano alla simultaneità, i fisici, Einstein in testa, arrivarono alla conclusione che non è possibile conferire uno statuto assoluto alla simultaneità poiché la misura del tempo è relativa al sistema dal quale è misurato (cfr. *ivi*, pp. 27 e 104). Occorre, inoltre, ricordare che, anche sotto altri aspetti, il termine "simultaneità" è relativamente impreciso. La presentazione nella lingua, infatti, consente tutt'al più un'illusione di simultaneità.

41. «Corny Kelleher chiuse il lungo brogliaccio e abbassò lo sguardo su un coperchio di barra di pino di sentinella in un angolo. Si rizzò, si avvicinò e, facendolo roteare sul suo asse, ne esaminò la linea e le rifiniture in ottone. [...] Padre John Conmee saliva sul tram di Dollymount al ponte Newcomen. Corny Kelleher incrociò le grosse scarpe e guardò davanti a sé, cappello tirato sugli occhi, masticando la sua pagliuzza. Il vigile 57 C, di fazione, si fermò per fare due chiacchiere. – È una bella giornata, Mr Kelleher. – Davvero, disse Corny Kelleher. – Cappa di piom-

bo, disse il vigile. Corny Kelleher fece volare uno spruzzo silenzioso di sugo di paglia che inarcò dalla sua bocca mentre un generoso braccio bianco da una finestra di Eccles street buttava giù una moneta» (De Angelis, pp. 303-4).

42. La menzione, in apertura di episodio, di un «marinaio con una gamba sola» che chiede l'elemosina a Conmee ci induce a pensare che il beneficiario del gesto in questa sezione sia la stessa persona. Da questo punto di vista, la memoria del lettore contiene già l'informazione. Il riferimento al luogo, Eccles street, dove la moneta viene gettata, e dove è situata la casa dei Bloom, ci spinge a ipotizzare che il «generoso braccio bianco» che compie il gesto sia quello di Molly.

43. Per un approfondimento cfr. lo studio di K. Ireland, *Temporal Traps: Simultaneous Phase and Narrative Transitions in Conrad*, in "Language and Literature", 11, 2002, pp. 231-42.

44. Secondo Peake, i due gesti condividono anche il tipo di traiettoria (Peake, *James Joyce*, cit., p. 213).

45. Nel suo studio sul racconto, Genette impiega l'espressione «narrazione simultanea» per descrivere la relazione tra i diversi livelli narrativi, tra storia e narrazione, ma, nella sua tassonomia, non sembra contemplare la relazione temporale che intercorre tra gli eventi rappresentati (G. Genette, *Figures III*, Seuil, Paris 1972, trad. it. *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976, pp. 264, 266 e 270).

46. Cfr. anche K. McCormick, "Just a Flash Like That": The Pleasure of "Cruising" the Interpolations in «Wandering Rocks», in "James Joyce Quarterly", 24, 1987, pp. 275-90.

47. La sensazione di automatismo è corroborata dalla resa linguistica dell'azione. Sebbene la sua iniziatrix sia Molly (fatto che, a questo punto della lettura, non siamo ancora in grado di conoscere), la sua formulazione presenta una parte del corpo, nel ruolo di agente, di soggetto di un processo di tipo materiale espresso da un verbo, *flung forth*, che implica anche una certa intenzionalità da parte di chi compie l'azione, volontà che non può appartenere a un braccio. L'effetto che si crea sembra essere una sorta di distanziamento tra la parte del corpo che agisce e la mente che governa l'azione. La sensazione è quella di meccanicità, di automatismo, come se il braccio agisse senza il controllo della persona a cui appartiene: ciò che importa qui è l'oggetto, la moneta, non tanto l'atto e/o la persona che lo compie. Del tutto diversa appare, invece, la formulazione linguistica della stessa azione da parte di Molly nel monologo (U 884, 26-7). Tuttavia, il gesto di Molly, proprio in quanto "automatico", sottolinea la spontaneità che contraddistingue la protagonista, la quale sembra reagire istintivamente nei confronti del marinaio e della richiesta di elemosina. Questo comportamento si oppone all'atteggiamento certamente più consapevole ma assai meno caritatevole di Father Conmee.

48. «Padre Conmee passò davanti all'impresa di pompe funebri H. J. O'Neill dove Corny Kelleher allineava cifre sul brogliaccio masticando una pagliuzza. Un vigile di servizio salutò Padre Conmee e Padre Conmee salutò il vigile» (De Angelis, p. 299).

49. «Sul ponte Newcomen il molto reverendo John Conmee S. J. della chiesa di San Francesco Saverio a Upper Gardiner street, salì su un tram diretto alla periferia. Da un tram in arrivo dalla periferia il reverendo Nicholas Dudley C. C. della chiesa di Sant'Agata a North William street, discese al ponte Newcomen. Al ponte Newcomen Padre Conmee salì su un tram diretto alla periferia perché non gli piaceva di traversare a piedi la triste strada che costeggia Mud Island» (De Angelis, p. 300).

50. In un recente saggio, Hart pone l'attenzione sull'organizzazione chiasmica di *Wandering Rocks* e di altri episodi di *Ulysses* (*Chiasmatic Patterns in «Wandering Rocks»*, in Gibson, Morrison, eds., *Joyce's «Wandering Rocks»*, cit., pp. 17-26). Lo studio, tuttavia, si limita a prendere in esame soltanto "incroci" tematici senza considerare la disposizione speculare di taluni segmenti testuali che, in termini retorici, costituiscono veri e propri chiasmi. Il frammento sopra citato rappresenta, da questo punto di vista, un esempio significativo.

51. Il parallelismo sintattico è più esteso tra il primo e il terzo *paragraph* e comprende il soggetto, il verbo transitivo, l'oggetto premodificato da un possessivo e da un aggettivo, la congiunzione coordinativa seguita da un verbo che indica un processo di tipo sensoriale legato alla vista. Il secondo *paragraph*, quello dedicato a Father Conmee, presenta, invece, un parallelismo limitato al costruito soggetto + verbo.

52. Agli elementi menzionati va aggiunto l'impiego, più volte segnalato dagli studiosi, dell'articolo indeterminativo nel sintagma «A onelegged sailor» (*U* 280, 17), articolo che viene mantenuto anche quando l'espressione è ripetuta in *U* 288, 27 (cfr., per tutti, Hart, «*Wandering Rocks*», cit., p. 189). Nel secondo caso, l'uso di una referenza indefinita è marcata: il marinaio non è qui presentato come una componente prevedibile della scena evocata, ma come un elemento non unicamente identificabile all'interno delle conoscenze contestuali condivise dal lettore e dal narratore. Quest'ultimo, in *U* 288, 27, "finge" di introdurre una figura "nuova", una figura che – vuol far credere – vede per la prima volta.

53. Le affinità tra l'opera di Joyce e le tecniche cinematografiche sono state spesso oggetto di studio: cfr., tra gli altri, B. C. Barrow, *Montage in James Joyce's "Ulysses"*, Jose Porrúa Turanzas, Madrid 1980; R. B. Palmer, *Eisensteinian Montage and Joyce's "Ulysses": The Analogy Reconsidered*, in "Mosaic", 18, 1985, pp. 73-85; S. Bazargan, *The Headings in "Aeolous": A Cinematic View*, in "James Joyce Quarterly", 23, 1986, pp. 345-50; C. Butler, *Joyce, Modernism, and Post-modernism*, in D. Attridge (ed.), *The Cambridge Companion to James Joyce*, Cambridge University Press, Cambridge 1990, pp. 259-82; G. Werner, *James Joyce and Sergej Eisenstein*, in "James Joyce Quarterly", 27, 1990, pp. 491-507; P. Tiessen, *Eisenstein, Joyce, and the Gender Politics of English Literary Modernism*, in "Kinema", 1993, <http://www.kinema.uwaterloo.ca/Kspr93.htm>; D. F. Theall, *Beyond the Word. Reconstructing Sense in the Joyce Era of Technology, Culture, and Communication*, University of Toronto Press, Toronto 1995, pp. 74-90. È noto, inoltre, che il 30 novembre 1929 Ejzenstejn fece visita a Joyce nella sua dimora parigina, un incontro che, stando alle conoscenze attuali, lo scrittore irlandese mai menzionò nei suoi scritti (cfr. Werner, *James Joyce and Sergej Eisenstein*, cit., *passim*; un accenno si trova anche in R. Ellmann, *James Joyce*, new and revised edition, Oxford University Press, New York-Oxford 1982, p. 654). Al contrario, il regista russo ritornò ripetutamente sui lavori di Joyce, specialmente *Ulysses* e *Finnegans Wake*, riconsolidandone, anzitutto, le qualità innovative in termini di struttura del linguaggio interiore (cfr., per esempio, *Film Form*, Harcourt, Brace and Co., New York 1949, trad. it. *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, Einaudi, Torino 1964, p. 163). Significativamente, poi, Ejzenstejn, discutendo le origini «più profonde» della sua sperimentazione sul montaggio, dichiarò il suo debito alla tradizione letteraria: «cosa strana, fu Flaubert a darci uno dei più begli esempi di montaggio incrociato di dialogo, usato con lo stesso intento di rendere più netta e più viva l'espressione dell'idea. Si tratta della scena di Madame Bovary in cui Emma e Rodolfo fanno più intimamente conoscenza. Due discorsi si alternano: il discorso dell'oratore nella piazza sottostante, e la conversazione dei futuri amanti» (ivi, p. 13). A proposito della «giustapposizione di due inquadrature distinte», Ejzenstejn afferma che essa «rappresenta non una semplice somma d'inquadrature ma una nuova creazione. E rappresenta una creazione, più che una somma delle sue parti, per la ragione che in ciascuna di tali giustapposizioni, il risultato è qualitativamente distinguibile da ognuno degli elementi componenti visti separatamente» (*The Film Sense*, Harcourt, Brace and Co., New York 1942, trad. it. in *Forma e tecnica*, cit., pp. 228-9. Il saggio nel quale è contenuta la citazione apparve, per la prima volta, in forma diversa, col titolo di *Montaz 1938*, nel primo numero del 1939 della rivista "Iskusstvo Kino", pp. 37-49. Il testo fu poi riveduto e corretto dallo stesso autore, che inserì anche alcune integrazioni, per la pubblicazione americana. Lo studio fu incluso nel volume *The Film Sense*, cit., curato di Jay Leyda, un allievo di Ejzenstejn).

54. Le interpolazioni o meglio le «interlocazioni», come afferma Senn, rappresentano anche percorsi alternativi che la narrazione principale non persegue; indicano eventi e azioni che avvengono al di là del nostro campo percettivo. Senn sottolinea, inoltre, come, in termini di architettura generale dell'episodio, la presentazione di eventi multipli avvicini «*Wandering Rocks*» più all'*Iliade* che all'*Odissea* (cfr. Senn, *Charting Elsewhereness*, cit., p. 159).

55. Altri espedienti che Joyce impiega nell'episodio per creare questo effetto includono: resoconti di un personaggio da prospettive differenti; narrazione che comincia a più riprese; apparizione in diversi punti di un oggetto, come per esempio il volantino che viene visto tre volte discendere il fiume Liffey, che se da un lato indica lo scorrere del tempo, dall'altro unisce spazialmente la città; la ripresa finale del corteo che, attraversando la città, congiunge idealmente i personaggi che incontra e i luoghi attraverso i quali passa (cfr. Kern, *Il tempo e lo spazio*, cit., pp. 99-100).

56. Cfr. Hart, «*Wandering Rocks*», cit., p. 187.

57. Il testo, in realtà, non ci dice nulla a proposito dell'attrazione esercitata dalle immagini su Bloom. Il discorso appare violare quelle che Grice definisce massime di quantità e di modo; è soltanto attraverso la massima di relazione che siamo in grado di formulare l'ipotesi che Bloom si soffermi sulle immagini.

58. «Mr Bloom sfogliava svogliatamente le pagine delle *Terribili Rivelazioni di Maria Monk*, e poi del *Capolavoro* di Aristotele. Caratteri storti raffazzonati. Tavole: Bambini arrotolati a palla dentro uteri rossi di sangue come fegati di mucche macellate. Ce n'è un mucchio in queste condizioni in questo momento in tutto il mondo. Tutti a spingere coi loro crani per uscir fuori. Nasce un bambino ogni minuto, da qualche parte. Mrs Purefoy» (De Angelis, p. 318).

59. In «*Lestrygonians*», Bloom viene a sapere da Mrs Breen che Mina Purefoy, una comune amica, è, da tre giorni, all'ospedale in preda alle doglie (U 200, 21-34; 201, 1-6). Nel corso dell'episodio, la mente di Bloom riflette più volte sulla sorte dell'amica, pensiero che, infine, lo conduce a Molly. Significativamente, in «*Wandering Rocks*», il riaffiorare di Mrs Purefoy è preceduto da espressioni che, riecheggiando quelle impiegate in diversi luoghi di «*Lestrygonians*», rafforzano ulteriormente il tessuto connettivo tra i due episodi: cfr., per esempio, «*Child's head too big [...]. Doubled up inside her trying to butt its way out blindly, groping for the way out*» (U 204, 11-3), «*La testa del bambino troppo grossa [...] Ripiegati in due a dentro lei cercando ciecamente di farsi avanti, brancolando per uscire*» (De Angelis, p. 218); «*Mina Purefoy swollen belly on a bed groaning to have a child tugged out of her. One born every second somewhere*» (U 208, 11-3), «*Mina Purefoy la pancia gonfia gemette sul letto per farsi tirar fuori un bambino. Ne nasce uno al secondo in qualche posto*» (De Angelis, p. 222). In «*Oxen of the Sun*», Bloom giunge, intorno alle dieci di sera, all'ospedale dove Mina Purefoy è ricoverata. Come è noto, il motivo centrale dell'episodio è quello della gestazione e della nascita. La "presenza" dell'amica partoriente costituisce un legame macroscopico tra «*Oxen of the Sun*» e il frammento di «*Wandering Rocks*» citato. Joyce, tuttavia, non si limita soltanto a questo, ma fornisce anche due diverse rappresentazioni del medesimo "oggetto". In «*Le mandrie del Sole*», la notizia dell'avvenuto parto è seguita da una discussione su questioni di ostetricia e sui bambini anormali, discussione a cui partecipa, tra gli altri, Leopold Bloom. A questo punto viene menzionata nuovamente l'opera di Aristotele, sulle cui illustrazioni Bloom si è soffermato nella decima sezione di «*Wandering Rocks*». Dopo un elenco di situazioni problematiche legate alla gravidanza e al parto, il narratore chiude questa parte della discussione, con le parole: «*in a word all the cases of human nativity which Aristotle has classified in his masterpiece with chromolithographic illustrations*» (U 537, 28-31), «*in una parola tutti i casi di umana natività che Aristotele ha classificato nel suo capolavoro con illustrazioni cromolitografiche*» (De Angelis, pp. 556-7). La diversa rappresentazione della stessa esperienza – l'opera di Aristotele con le sue immagini – contenuta in due diversi episodi di *Ulysses* (che si svolgono in due diversi contesti situazionali) mettono in evidenza, tra l'altro, le diverse abilità cognitive dei parlanti, il carattere soggettivo e della percezione e, in ultima analisi, «*la relativizzazione della coscienza linguistica, la sua sostanziale partecipazione alla molteplicità e alla diversità sociale*» (M. Bachtin, *Slovo v romane*, in *Voprosy literatury i estetiki*, Izdatel'stvo «Chdozestvennaia literatura», 1975, trad. it. *La parola nel romanzo*, in *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino 1979, p. 135), la riflessione e la rifrazione della realtà nella diversità delle coscienze. Ciò che emerge, anche da questi brevi frammenti, è, in fondo, una «*presa di coscienza pluridiscorsiva del mondo*» (ivi, p. 140).

60. Kern, *Il tempo e lo spazio*, cit., p. 109.

61. È significativo, a questo proposito, che, in una conferenza tenuta nel marzo del 1912 all'Università popolare di Trieste, Joyce celebrasse William Blake poiché «*annientando lo spazio ed il tempo e negando l'esistenza della memoria e dei sensi, volle campare la sua opera nel vuoto del seno divino. Per lui ogni tempo più breve di un battito di arteria equivaleva nel suo periodo e nella sua durata a seimila anni perché in un tale istante, infinitamente breve, l'opera del poeta si concepiva e nasceva*» (J. Joyce, *Scritti italiani*, a cura di G. Corsini, G. Melchiori, Mondadori, Milano 1979, p. 169). Senn sottolinea, inoltre, che le «*interlocazioni*» di «*Wandering Rocks*» sono *nebeneinander* e *nacheinander* testuali associati a *auseinander* tematici (cfr. Senn, *Charting Elsewhereness*, cit., p. 160).

62. Kern, *Il tempo e lo spazio*, cit., p. 25.

63. «I romanzi di serie, perfino quelli eccellenti, sembrano infinitamente lunghi e infinitamente appesantiti, dopo che si è visto Joyce spremere l'ultima goccia da una situazione, da una scienza, da uno stato mentale, in mezza pagina, in un botta e risposta catechistico, in una *tirade à la Rabelais*» (E. Pound, *Ulysses*, in "The Dial", LXXII, 6, 1922, pp. 623-9, poi in *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. by T. S. Eliot, Faber & Faber, London 1954, pp. 403-9; ora anche in E. Pound, J. Joyce, *The Letters of Ezra Pound to James Joyce, with Pound's Essays on Joyce*, ed. by F. Read, Faber & Faber, London 1967, p. 196). La lettera è datata maggio 1922.

64. Sebbene le modalità del discorso diretto libero e del pensiero diretto libero siano, dal punto di vista formale, molto simili, la distinzione tra le due categorie non può essere trascurata: il loro impiego crea effetti diversi. In primo luogo, in qualsiasi tipo di testo, la presentazione dei pensieri è sempre un artificio, in quanto la possibilità di avere accesso alla mente di un individuo è preclusa *a priori*. Nei testi letterari, poi, la "sospensione d'incredulità" riguarda anche il fatto che un personaggio e/o il narratore possa essere presentato come pensante (quando, invece, sappiamo che tutto è una finzione) e che il suo pensiero sia verbale, e quindi articolato e organizzato (cfr. G. N. Leech, M. H. Short, *Style in Fiction*, Longman, London-New York 1981, pp. 336-7; M. Short, *Speech Presentation, the Novel, and the Press*, in W. Van Peer, ed., *The Taming of the Text*, Routledge, New York 1988, pp. 61-81; M. Short, *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*, Longman, London 1996, pp. 288-325; M. Short, E. Semino, M. Wynne, *Revisiting the Notion of Faithfulness in Discourse Presentation Using a Corpus Approach*, in "Language and Literature", 11, 2002, p. 346).

65. «I personaggi di Joyce non solo parlano la propria lingua, ma pensano la propria lingua»; «Joyce parla, se non con la lingua degli uomini e degli angeli, almeno con un linguaggio plurilingue e multiplo, un linguaggio di ragazzini, di predicatori di strada, di persone di qualità e di persone volgari, di ubriaconi e di impresari di pompe funebri, di Gerty MacDowell e di Mr Deasey» (Pound, Joyce, *The Letters*, cit., pp. 195-6). Significativamente, per illustrare il plurilinguismo joyciano, Pound riproduce tre brani per esteso, senza tuttavia citarne la fonte, due dei quali sono tratti da «Wandering Rocks»; in particolare, il primo è un estratto dal monologo di Master Dignam, mentre il secondo è una parte di quello di Father Conmee (cfr. *ivi*, p. 195).

66. A questo si aggiunga l'attenzione che Conmee pone sull'aspetto fisico, sull'apparenza, sia nei confronti della propria persona che di quella altrui. Hart mette in luce la potenziale ambiguità grammaticale del termine *superior*, che può essere interpretato sia come sostantivo sia come aggettivo (cfr. Hart, «Wandering Rocks», cit., p. 190).

67. «Padre Conmee lo benedisse al sole»; «Nell'accomiarsi Padre Conmee si tolse il cappello di seta alle perline nere della mantiglia di lei che mandava lampi d'inchiostro nella luce del sole. E sorrise ancora una volta nell'allontanarsi»; «Padre Conmee camminava e, camminando, sorrideva»; «Padre Conmee sorrise e annuì e sorrise e s'incamminò»; «E Padre Conmee sorrise e salutò»; «Padre Conmee li salutò più di una volta benignamente»; «Padre Conmee si levò il cappello davanti al Santissimo Sacramento»; «Padre Conmee s'incamminò per North Strand road e ricevette il saluto di Mr William Gallaher [...] Padre Conmee salutò Mr William Gallaher»; «Padre Conmee oltrepassò il bar di Daniel Bergin contro la cui vetrina oziavano due disoccupati. Lo salutarono e furono a loro volta salutati»; «Un vigile di servizio salutò Padre Conmee e Padre Conmee salutò il vigile»; «Padre Conmee li benedisse ambedue gravemente» (De Angelis, pp. 296-303).

68. Si noti come questi due casi siano gli unici in cui Conmee si levi il cappello in segno di saluto e di rispetto.

69. «[Padre Conmee] Camminava all'ombra alberata di foglie solammiccanti e verso di lui venne la moglie di Mr David Sheehy, Deputato al Parlamento. – Benissimo, padre, veramente. E lei, padre? Padre Conmee stava davvero benissimo. Probabilmente sarebbe andato a Buxton per la cura delle acque. E i suoi figlioli, si trovavano bene a Belvedere? Ah davvero? Padre Conmee era proprio contento di saperlo. E Mr Sheehy? Ancora a Londra. Già, il Parlamento era ancora aperto. Bel tempo faceva, meraviglioso davvero. Sì, era probabilissimo che padre Bernard Vaughan tornasse a predicare. Oh, sì: un grandissimo successo. Proprio un uomo meraviglioso.

Padre Conmee era felicissimo di vedere che la moglie dell'On. David Sheehy stava così bene in salute e la pregò di ricordarlo all'On. David Sheehy. Sì, avrebbe senz'altro fatto una visita. – Buona sera, Mrs Sheehy. Nell'accomiatarsi Padre Conmee si tolse il cappello di seta alle perline nere della mantiglia di lei che mandavano lampi d'inchiostro nella luce del sole. E sorrise ancora una volta nell'allontanarsi. Si era pulito i denti, lo sapeva bene, con pasta di noce di palma. Padre Conmee camminava e, camminando, sorrideva al pensiero di padre Bernard Vaughan con quei suoi buffi occhi e quella sua voce da cockney. – Pilato! perché non tieni a bada quella marmaglia urlante? Un uomo zelante, comunque. Certo che lo era. E certo faceva del gran bene a modo suo. Diceva di amare l'Irlanda, lui, e di amare gli Irlandesi. E di buona famiglia poi, chi l'avrebbe mai detto? Gallesi, no? Oh, attento a non dimenticarsene. Quella lettera al padre provinciale» (De Angelis, pp. 296-7).

70. Cfr. l'uso del verbo deittico *come* e l'ordinamento in sequenza degli elementi nell'enunciato «towards him came the wife of Mr David Sheehy M. P.», che sembra riprodurre l'ordine psicologico in cui l'evento è percepito dal personaggio.

71. Il termine "schema" è qui impiegato secondo l'accezione della psicologia cognitiva. In breve, la teoria degli schemi (*schema theory*) sostiene che l'elaborazione dell'informazione è mediata da strutture mentali innate o acquisite che organizzano parti della nostra conoscenza che sono tra loro relate. Secondo Rumelhart e Ortony, gli schemi sono insiemi di dati che servono a rappresentare concetti generalizzati che sono conservati nella memoria e che sottostanno a situazioni, eventi, sequenze di eventi e di azioni. Uno schema contiene, come parte della sua specificità, la rete delle interrelazioni che generalmente si ritiene colleghino i costituenti del concetto in questione. La comprensione, dunque, può essere descritta come selezione e attivazione di quegli schemi che meglio rendono conto dell'informazione in arrivo (cfr. D. Rumelhart, A. Ortony, *The Representation of Knowledge in Memory*, in R. C. Anderson et al., eds., *Schooling and the Acquisition of Knowledge*, Lawrence and Erlbaum Associates, Hillsdale 1977, pp. 101-12). Per un'applicazione della teoria degli schemi all'analisi dei testi letterari cfr. E. Semino, *Language and World Creation in Poems and Other Texts*, Longman, London-New York 1997, pp. 119-233.

72. Per una discussione delle modalità impiegate nella presentazione del discorso e del pensiero in narrativa cfr. P. Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto*, Zanichelli, Bologna 1985, pp. 12-26. Per studi più recenti sulle categorie di *speech and thought presentation*, che si estendono anche a testi non letterari, cfr. la bibliografia contenuta in Short, Semino, Wynne, *Revisiting*, cit., pp. 354-5.

73. Osservazioni analoghe possono essere fatte anche per gli enunciati sintatticamente simili «Father Conmee was very glad indeed to hear that» (U 281, 5) e «Father Conmee was very glad to see the wife of Mr David Sheehy M. P. looking so well» (U 281, 11-2). In questi due casi, tuttavia, la lettura secondo cui il narratore s'impadronisce a fini ironici delle espressioni di Conmee sembrerebbe quella più pertinente. Se ciò è vero, allora questa interpretazione si estenderebbe anche all'enunciato iniziale: «Father Conmee was wonderfully well indeed» (U 281, 2). Si noti, inoltre, come questi tre enunciati costituiscono, nell'economia del brano, tre momenti di passaggio: il primo chiude la fase preliminare dello scambio rituale di saluti (omessa) e della richiesta di informazioni sullo stato di salute e introduce lo stile indiretto libero all'interno di quello che appariva il resoconto in stile diretto di una conversazione; il secondo segnala che una prima parte della conversazione si è conclusa (l'enunciato seguente, infatti, apre un nuovo *topic*); il terzo costituisce una sequenza di pre-chiusura della conversazione, precedendo i saluti.

74. Il processo di naturalizzazione (*naturalization*) riguarda le pratiche discorsive dominanti che dissimulano ogni legame con l'ideologia che le sostiene, al punto che esse finiscono con l'essere percepite come "normali" o *common-sense*. In particolare, la naturalizzazione di routine interazionali costituisce un modo efficace per vincolare le relazioni sociali rappresentate nel discorso e, a lungo termine, contribuisce a consolidare particolari immagini dell'ordine sociale (cfr., tra gli altri, N. Fairclough, *Language and Power*, Longman, London 1989, pp. 77-108). Nell'esempio citato, il turbamento della struttura conversazionale messo in atto da Joyce rende problematica la convenzione e introduce un cambiamento nella percezione. Ai fini della comprensione, il lettore è sollecitato, per esempio, ad adattare le convenzioni esistenti alle esigenze del testo e così facendo contribuisce creativamente a modificare la pratica discorsiva, denunciandone al contempo la

sua presunta “normalità”. Per un approfondimento sulla relazione tra cambiamento discorsivo e cambiamento sociale cfr. Id., *Discourse and Social Change*, Polity Press, Cambridge 1992.

75. Cfr. *supra*, nota 73.

76. L'ellissi riguarda principalmente la forma verbale nel caso della domanda in [5], mentre, nel caso della risposta [6], anche il soggetto è omesso. L'assenza di questi elementi può determinare un certo grado di ambiguità, cosicché i due enunciati possono essere interpretati come riportati in stile diretto o in stile indiretto.

77. Le categorie di *narrator's representation of action* (NRA) e *narrator's representation of thought* (NRT) sono discusse, tra gli altri, da Short, *Exploring the Language*, cit., pp. 291-3, 296-7, 311.

78. Il passaggio è segnalato anche graficamente tramite l'uso di capoverso rientrato.

79. J. S. Bruner, *Actual Minds, Possible Worlds*, Harvard University Press, Cambridge, MA-London 1986 (trad. it. *La mente a più dimensioni*, Laterza, Roma-Bari 1988, pp. 18-9). Questi due scenari, poi, determinano, come abbiamo visto, due percorsi di lettura interrelati: il primo legato all'azione, rivolto agli eventi, qui gli incontri, le conversazioni futili, i contatti faticosi tra i personaggi; il secondo relativo ai pensieri dei protagonisti.

80. Vale la pena di ricordare, a questo proposito, gli studi di Vygotsky relativi al linguaggio interiore e al suo funzionamento, iniziati a partire dal 1923-24. Il saggio *Pensiero e linguaggio*, pubblicato postumo nel 1934 e ritirato dalla circolazione nel 1936, riapparve solo dopo il 1956 (L. S. Vygotsky, *Pensiero e linguaggio*, a cura di A. Massucco Costa, Giunti Barbera, Firenze 1966; cfr., in particolare, *Pensiero e parola*, pp. 147-232). Ejzenstejn, che tanto ammirò Joyce per la sua capacità di penetrare nella profondità del pensiero sensuoso, fu allievo e amico di Vygotsky, con il quale studiò i fenomeni della percezione sinestetica. Per un approfondimento dei rapporti tra Ejzenstejn e Vygotsky cfr. V. V. Ivanov, *Doktor Faustus* («*Osnovnaja Problema*» *teorii iskusstva S. M. Ejzenstejna*), in “Rossija-Russia”, 3, 1977, pp. 117-60 (trad. it. *Doctor Faustus* («*Il problema fondamentale*» *nella teoria dell'arte di S. M. Eizenstejn*), in A. N. Veselovskij et al., *La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo*, a cura di D. S. Avalle, Einaudi, Torino 1982, ed. or. 1980, pp. 315-56).

81. La stessa disposizione grafica dell'episodio è, da questo punto di vista, significativa. Vivivamente, il testo è suddiviso in diciannove sezioni di varia lunghezza, distintamente separate da spazi che ne delimitano l'inizio e la fine, che si configurano come blocchi di scrittura che appaiono giustapposti più che logicamente legati. Questa scelta grafica rafforza ulteriormente l'effetto di simultaneità che l'intero episodio intende suscitare. Nell'opera di Joyce, l'attenzione all'impatto visivo del testo trova un precedente particolarmente significativo in *Giacomo Joyce*.

82. Cfr. Bruner, *La mente a più dimensioni*, cit., p. 33.

83. Cfr. Hart, «*Wandering Rocks*», cit., p. 194.



Corpi oltre la norma. Strategie di resistenza del soggetto postmoderno

di Ornella De Zordo

I

Fuori dai limiti

Un corpo gigantesco che nel suo eccesso sfida, superandoli, i confini estetici e culturali del femminile normativo: ecco quel che accomuna l'inquietante Great Mother del carteriano *The Passion of the New Eve* (1977) alla Dog-Woman protagonista di *Sexing the Cherry* (1989) di Jeanette Winterson. In ambedue i casi si tratta di un soggetto esplicitamente collegato al materno¹, alla cui terribile e seducente potenza non sono estranee le trasformazioni relative alla procreazione, come già mostrava Kristeva nella sua retorica dell'abiezione. L'eccesso di fisicità di tali figure femminili evoca quella stessa immagine che alle origini della cultura, e non solo occidentale, si era concretizzata nella figura della grande dea madre: Kali, Ishtar, Isis, Cibele, Demetra o Cerere, il principio femminile che unisce in modo inquietante la capacità di dare la vita come la morte, e che sancisce la coincidenza del femminile con il corporeo.

Apparentemente i corpi eccedenti immaginati da Carter e Winterson sembrerebbero andare nella direzione opposta rispetto alla coeva virtualizzazione del soggetto post-tecnologico e post-umano nata con l'appropriazione del *cyberspazio* da parte femminista². Invece essi, come il *cyborg*, sono vettori di dirompente potenziale eversivo, capaci di decostruire quei rapporti di potere tra i generi sui quali si è costruita la modernità, per rinegoziarli su basi diverse. Nel pieno rispetto del fluttuante immaginario postmoderno, strategie testuali così diverse possono di fatto convivere in uno stesso campo di tensioni culturali: da un lato la narrazione del corpo smaterializzato, con la controversa figura del *cyborg* che rivendica il potere di liberare il soggetto, e dunque anche la donna, dal peso della Storia³, dall'altro la rappresentazione di corpi giganteschi che richiamano la Grande Madre pre-patriarcale. Sono figurazioni, queste ultime, che pur insistendo sullo specifico del corpo femminile, non risultano legate a posizioni essenzialiste, quanto piuttosto a un costruzionismo materialista: generate dall'analisi critica dei limiti estetici e comportamentali entro cui il femminile è confinato, mettono in scena ipotesi di resistenza alla norma, alludono alla possibilità di sconfinare dalle mi-

sure imposte e in definitiva presuppongono l'elaborazione di strategie di disidentificazione del soggetto⁴. Se attribuiamo tali non secondarie funzioni alle potenti protagoniste di queste narrazioni postmoderne, dovremo innanzi tutto chiederci in che relazione stia questo recupero di un corpo femminile che nel suo eccesso abbiamo definito "mitico", con il foucaultiano corpo normatizzato sul quale si è concentrata la contemporanea riflessione sull'identità.

2

Corpi docili e corpi disobbedienti

Riflettere su questo ritorno della temibile potenza del corpo femminile conduce necessariamente a ripensare, per contrasto, allo stereotipo normativo che prevede il corpo della donna fragile e reso docile dal controllo sociale di cui parla Foucault. Come è noto, attraverso l'immagine del corpo disciplinato di Foucault il femminismo ha riletto il corpo della donna sottoposto a processi di sorveglianza estetica e comportamentale⁵; in particolare, Susan Bordo e Sandra Bartky⁶ descrivono le tecnologie atte specificatamente a plasmare forme corporee femminili sulla scia delle descrizioni foucaultiane dei modi in cui si producono i moderni individui, mettendo in rilievo, insieme alle pratiche estetiche e alle tecniche della fertilità, i regimi di dieta che hanno disciplinato regole e comportamenti. In tal modo, agendo dietro la spinta non di una coercizione fisica ma piuttosto di forme di autosorveglianza e autoregolamentazione tramite le quali la donna diviene connivente della *politics of appearance* – il suo unico presunto piacere essendo "il piacere di piacere" –, il corpo femminile può ben identificarsi con la celebre definizione di «superficie di iscrizioni di supplizi e di pene» di Foucault⁷. Già prima di lui, per altro, il pensiero femminista aveva riflettuto sulla costruzione della "femminilità"⁸ e il concetto del "corpo docile", a cui il filosofo francese fornisce un apparato teorico, era già stato enucleato da chi nell'America del 1914 chiedeva «the right to ignore fashion»⁹, e nel 1968, al grido «no more Miss America», gettava via reggiseni, giarrettiere, parrucche e altre parafernalia della seduzione femminile. Ma dato che le relazioni di potere sono sempre instabili e ogni rapporto di forza contempla possibilità di opposizione e resistenza, bisogna prendere in considerazione anche l'ipotesi che adeguare il proprio corpo ai canoni estetici prescritti possa talvolta contribuire a minare quegli stessi rapporti. Il corpo colonizzato della donna, secondo questa teoria, può divenire un corpo che contemporaneamente si piega ma anche si oppone alla norma, conformandosi e al tempo stesso resistendo al modello imposto¹⁰. Una strategia che non comporta necessariamente la capacità di liberarsi dalle determinazioni culturali a cui ci si vuole opporre.

Alla costruzione del corpo normalizzato, ovvero della “giusta misura”, le donne hanno tradizionalmente reagito rifiutando all’apparenza il controllo altrui con vistose reazioni psicofisiche, e se di recente anche il corpo grasso ha rivendicato una sua specifica valenza ideologica, come testimonia, tra i primi, il contributo di Orbach¹¹, di fatto il fenomeno di maggiore diffusione e gravità resta l’anoressia¹². Se il mandato patriarcale imponeva alla donna di essere piccola e fragile, l’anoressica tende a esasperare il primo tratto e a negare il secondo assumendo interamente il dominio del proprio corpo. E tuttavia l’interrogativo a cui non è ancora stata data una risposta univoca a proposito della strategia difensiva dell’anoressica – come anche dell’isterica, alla quale è stata avvicinata¹³ – riguarda la consapevolezza o meno del potenziale sovversivo del proprio gesto, nonché la sua stessa efficacia¹⁴. Questa esperienza-limite sembra infatti esprimere più che altro la difficoltà incontrata dal femminile a ribellarsi alla disciplina sociale senza punirsi per questa trasgressione: diminuendo il proprio corpo, dissolvendone la carne, attenuando i più evidenti connotati sessuali, e dunque riducendolo a simbolo di cancellazione e sofferenza, l’anoressica rappresenta in definitiva la denuncia più drammatica dell’angoscia indotta in ogni donna nei confronti del proprio corpo, mai abbastanza bello, magro, elegante; una denuncia che non arriva tuttavia a intaccare il sistema da cui l’inarrivabile ideale di perfezione è stato disegnato.

3

Erotic versus “horrotic”

L’immagine dell’occhio del potere ripresa nel titolo di un celebre saggio foucaultiano ed esplicitata anche nella figura del Panopticon, trova un equivalente, all’interno della prospettiva femminista, nel tropo dell’*erotic gaze* con cui si indica lo sguardo maschile che osserva il corpo femminile impegnato nella messa in scena di una stereotipata *male-script masquerade*¹⁵. Il controllo che tale sguardo, da qualunque luogo provenga, esercita sulla donna, il modo in cui questa involontariamente interiorizza il punto di vista definibile maschile e la difficoltà di sfuggirgli, sono elementi su cui si è soffermata in particolare la critica cinematografica femminista. La domanda centrale, o almeno una delle domande centrali che sono state poste in quella sede è se sia possibile, per il soggetto femminile, distanziarsi dalla donna che interpreta lo spettacolo, vedere senza fare proprio lo sguardo del maschio, diventando soggetto di pensiero e di discorso. In questo ambito, se fino agli anni Settanta, come ricorda Teresa De Lauretis¹⁶, sottrarsi alla «man-centered vision» mostrandone i limiti era lo scopo primario della critica femminista, nei decenni seguenti l’obiettivo diviene quello di costruire altri soggetti di visione, altri sguardi e altre scene di desiderio, decostruendo le pratiche in cui si articola la stessa soggettività femminile.

I corpi che eccedono i limiti propri dello stereotipo nei testi di Carter e Winterson vanno ben oltre la denuncia della donna-oggetto e propongono, non a caso in un registro antirealistico, grottesco, talvolta utopico, figurazioni femminili diverse, che si sottraggono al gioco dei ruoli e il cui corpo porta scritta un'anomalia che li salva dalla trappola del semplice ribaltamento del rapporto gerarchico tra i sessi che non esce dai confini delle definizioni culturali. Tale strategia discorsiva si realizza attraverso l'uso della categoria dell'eccesso. L'eccesso, come ricorda Bronfen¹⁷, nella sua iperbolica applicazione del tropo, rende il *cliché* vero e, nella sua tautologia, insostenibile proprio in quanto ovvio e inevitabile. L'eccesso può far diventare letterale il significato traslato del discorso (in questo caso l'associazione tra femminile e mostruoso) o esplicitare il senso nascosto nello stereotipo (la paura del corpo femminile)¹⁸. Del resto, non deve stupire che proprio la categoria dell'eccesso venga utilizzata da queste scrittrici per mettere in scena nei loro *romances* postmoderni un corpo femminile resistente alla norma, se è vero che *romance* e postmoderno condividono la stessa ossessione per l'eccesso come mezzo per ripensare la Storia e la cultura¹⁹.

Si assiste dunque, nei testi di queste scrittrici di fine Novecento, a una riappropriazione da parte delle donne di quell'eccessivo mostruoso che da sempre è stato associato al femminile, non al fine di proporre l'identificazione con un'immagine che, impregnata di orrore e fascino com'è, nasce proprio dalle proiezioni dell'immaginario maschile, ma al contrario perché attraverso la ripresa di questa immagine si può risalire a uno spazio discorsivo ed epistemologico che eccede le costruzioni sociali e le pratiche discorsive che da quell'immagine sono derivate. Se il corpo docile o ambigualmente resistente dell'anoressica non può annullare il potere dello sguardo erotizzato a cui si oppone e da cui deriva, questi soggetti dal corpo abnorme nascono da una visione che prescinde dall'*erotic gaze*: è lo sguardo terrorizzato del maschio, sul quale la psicoanalisi ha ben indagato, che si posa sul corpo sessuato della donna qualificandolo come natura, tanto potente e incontrollabile da dover essere ridotto a costruzione addomesticata. È questo sguardo, che potremmo definire *the "horrotic" gaze*, ad aver creato le favolose immagini di potenti divinità femminili di cui la mitologia è popolata. Nella postmoderna riscrittura del corpo mostruosamente eccessivo viene recuperata la gigantesca potenza di un femminile che, ridendo con il riso di Medusa²⁰, destabilizza la visione maschile. Sono corpi non solo eccessivi nelle misure, ma eccedenti il puramente umano, e perciò eccentrici rispetto alla costruzione del desiderio maschile, che evocano il mostruoso di cui parla Mary Russo nella sua rilettura delle teorie bachtiniane sul carnevalesco²¹; sono figure inquietanti la cui presenza permette di disinnescare il meccanismo libidinale edipico, consentendo al soggetto femminile di resistere alla sua determinazione sociale e simbolica e di assumere posizioni che trasgrediscono il *mastering gaze*.

La Grande Madre

Il personaggio della Great Mother campeggia nel *pastiche* carteriano che unendo mito, fantascienza, *romance* e altro si focalizza sul corpo della donna e sul rapporto tra soggettività femminile e maschile. Nella comunità delle Amazzoni di Beulah regna la «overwhelming black female doctor»²² dalle membra gigantesche dotate di una «greatest imaginable physical strength»²³. Creatura eccessiva, che nel suo sogno di onnipotenza insegue l'utopia di rifondare un mondo nuovo, figurazione assoluta della maternità, come indicano sia l'appellativo con cui la chiamano le figlie-seguaci che il luogo sotterraneo in cui vive e dal cui grembo nascerà la Nuova Eva. Il suo corpo abnorme, dotato di quattro seni e di un ventre gigantesco, porta su di sé i segni dell'abiezione, mistero e orrore del femminile alle soglie dell'animale²⁴. Non idealizzata, come la figura della dea-madre del femminismo essenzialista²⁵, Mother è una figura aggressiva che prima stupra Evelyn e poi lo trasforma chirurgicamente in femmina per fecondarlo con il suo stesso seme e dare inizio alla nuova stirpe di esseri umani. Inequivocabilmente punitiva nei confronti del maschile, come annuncia la minacciosa frase che risuona nelle cavità asettiche di Beulah: «I am the Great Parricide, I am the Castratrix of the Phallogocentric Universe, I am Mama, Mama, Mama!»²⁶. Concentra su di sé ben decifrabili risonanze di mitiche potenze femminili, richiamando le mostruose figure teriomorfe che ibridano le categorie dell'umano e del bestiale, riproducendo la paventata bestialità del femminile²⁷. La contaminazione tra femminile e animale si manifesta nelle sue mammelle di scrofa, nel suo essere definita la madre dell'«exstastic sphynx» e nel suo apparire una «fearful, archaic thing» non del tutto umana.

Il suo corpo, tuttavia, al contrario di quanto l'accostamento alle mitiche figure ctonie potrebbe far pensare, non è affatto naturale bensì costruito, ovvero prodotto da una serie di operazioni chirurgiche che la stessa Great Mother, specialista di chirurgia transessuale, ha operato su di sé. L'antica associazione tra femminile e naturalità animale viene dunque contraddetta all'origine facendo nascere in laboratorio il corpo “naturale” per definizione, ossia quello materno. Il che preannuncia il tema della costruzione del corpo sessuato come uno dei motivi centrali di questo romanzo, che nella nascita della Nuova Eva mette a fuoco appunto il passaggio da uomo a donna al quale Mother sottopone il protagonista.

La reazione del maschio di fronte alla soggettività abnorme di Great Mother è di puro terrore, e durante il rapporto sessuale a cui Mother costringe Evelyn la reazione pietrificata del protagonista riproduce quella della vittima di Medusa, con uno specifico riferimento all'espropriazione della capacità di visione, annullata da una temporanea cecità: «for a hallucinatory instant, I thought I saw the sun in her mouth, so that I was momentarily blinded»²⁸.

Mother è figura destabilizzante per molteplici ragioni: non solo allude al minaccioso femminile materno come capo della sua comunità di donne guerriere, ma si incarna in un abnorme corpo mitico che nel suo caso è autocreato; infine, produce letteralmente nuove identità sessuali, espandendo i confini dell'immaginabile²⁹. Il testo carteriano dimostra che per cambiare le regole su cui si basano i rapporti tra i sessi non basta mescolare le carte e liberamente impersonificare il genere prescelto: infatti il travestito Tristessa, che interpreta al massimo grado lo stereotipo femminile, non esce dalla costruzione culturale, e pur anticipando le future teorizzazioni sulla *masquerade*, resta prigioniera del suo ruolo di *femme fatale*, perché non rappresenta ancora una soggettività femminile in grado di utilizzare consapevolmente la propria *performance*, diventandone regista oltre che interprete³⁰. In *The Passion of the New Eve* la differenza tra soggettività femminile e maschile non è puramente biologica, anche se risiede ancora in un corpo che viene incessantemente manipolato, contraffatto e ricostruito. Il reale cambiamento delle determinazioni sociali è affidato infatti a una Great Mother che con la sua arte complessa, non a caso definita *psycho-surgery*, genera corpi altri, come il suo eccedenti la norma, ai quali si possono ancorare nuove forme di identità.

5

«Larger than life»

Nella Londra di oggi una giovane donna, bella, colta, laureata in chimica, impegnata nella lotta per la difesa dell'ambiente, trae forza senza saperlo da una sorta di archetipica progenitrice, una donna gigantesca e fortissima che è vissuta nella stessa città nel XVII secolo. In questo come in altri romanzi di Winterson la vita è fonte di esistenze multiple e le vite dei personaggi si innestano le une sulle altre, anche a distanza di secoli. Talvolta la ragazza immagina di essere «huge, raw, a giant»³¹, e allora vede un'altra se stessa andare nei luoghi del potere, la Banca mondiale o il Pentagono, con un sacco in spalla «stop off all over the world filling it up»³². La donna gigantesca che abita la sua mente si appropria di poteri e di ruoli preclusi al femminile: le dà la forza di uscire dalle strutture sociali e vivere letteralmente ai margini della società inscenando una clamorosa e solitaria protesta in difesa dell'ambiente.

Da bambina il suo corpo era stato effettivamente enorme, così costruito dalla volontà di non soccombere di fronte alla potenza degli altri: racconta di essere stata grassa non perché fosse golosa, ma per vincere la battaglia con tutto ciò che era più grande di lei; quando non aveva avuto più bisogno di proporzioni gigantesche, il grasso era letteralmente sparito, lasciandole tuttavia dentro una potente *alter ego* pronta a soccorrerla ogni qual volta ne avesse bisogno.

L'ecoterrorista con il suo doppio gigantesco entrano in scena solo alla fine del romanzo, come emblematica filiazione di quella che è la principale prota-

gonista, la gigantessa chiamata Dog-Woman che imperversa tra le file dei realisti nella Londra del XVII secolo. Il nome le deriva non solo dall'essere perennemente circondata dai cani da corsa che alleva, ma anche dal suo mostruoso sfidare i parametri accettabili del femminile. Il suo corpo, «ampio e fangoso» come un fiume, è un grottesco assemblaggio di parti animali, vegetali e minerali, ma, capovolgendo l'associazione convenzionale tra il corpo femminile e una natura addomesticata, il risultato è ripugnante: sulle guance le cicatrici del vaiolo hanno lasciato grandi cavità che ospitano le pulci, il suo sesso è grosso come un'arancia, il sudore fuoriesce a cascate «dalla montagna di carne».

L'effetto prodotto sugli altri è, come la Grande Madre carteriana, di puro terrore, mentre il suo travolgente eccesso determina la grottesca scena dell'unico incontro sessuale della sua vita, finito con lo svenimento del partner il cui sesso, staccato in un solo morso, Dog-Woman sputa con disgusto. L'estraneità di Dog-Woman rispetto al rapporto erotico con il maschile, ribadita dalla sua assoluta incomprensione dei meccanismi libidinali e dalla sua fantasiosa quanto pericolosa interpretazione del desiderio, è il segno inequivocabile di un eccentrico posizionarsi fuori dalle pratiche culturali più consolidate. Di fatto, Dog-Woman non ha radici, ma ricorda solo brandelli di vita separati e sconnessi (l'uccisione del padre, l'esile madre che incredibilmente riesce a portarla sulle spalle senza fatica, l'elefante che da bambina ha catapultato per aria); come i prodotti dell'innesto botanico, a cui costantemente il testo si riferisce, è il prodotto di un'origine che Jordan, il trovatello che è stato da lei allevato come un figlio, immagina come un evento tra il fiabesco e il tecnologico, lontano dal processo naturale della nascita³³.

Con il personaggio di Dog-Woman, che nel suo eccesso corporeo è «a priori site of abjection»³⁴, il femminile si appropria del ruolo dell'avventuriero appartenuto alla tradizione di Rabelais e del Barone di Münchhausen³⁵; il suo corpo abnorme è infatti esplicitamente associato agli attributi di violenza e di forza fisica, oltre che attivamente impegnato nella Storia, come mostra il suo energico contributo alla lotta contro i puritani. D'altra parte, però, la sua identità femminile è ampiamente sostenuta dal ruolo di madre affettuosa e possessiva di Jordan, una madre vergine che ribalta ogni funzione e ordine.

La potenza dirompente di Dog-Woman e la sua capacità di prescindere dalle costruzioni del *gender* si trasmettono, come fossero doti ereditarie, alla sua discendente contemporanea, che deve combattere, se pure con armi diverse da fucili, coltelli o bastoni, una battaglia altrettanto difficile contro il sistema. Solo con il recupero del femminile gigantesco e spaventoso che convive dentro di lei – il testo sembra indicare – le pratiche sociali che determinano la Storia possono sentirsi minacciate dall'anonima protagonista contemporanea e, nell'implicita estensione suggerita, da ogni donna che si rivolga all'archetipica figura «larger than life» che sta dentro di lei. In una narrazione che sovverte l'ordine lineare del tempo storico e incrocia codici reali-

stici e fantastici, anche Jeanette Winterson, come Angela Carter, formula un'inedita soggettività che assume insieme ad altre possibili identità quella del mitico femminile eccessivo con le sue strategie di disidentificazione; in perfetta consonanza con le teorizzazioni di un soggetto poliedrico e migrante, le loro narrazioni possono essere lette come l'equivalente narrativo di quell'attraversamento dei confini, quell'incrocio tra teoria femminista ed episteme postmoderna sulla cui controversa esistenza si è concentrato il dibattito dell'ultimo ventennio.

Note

1. Il personaggio carteriano rappresenta la Grande Madre, come indica l'appellativo con la quale viene chiamata dalle sue figlie-seguaci, mentre Dog-Woman è madre adottiva del protagonista Jordan. Il collegamento al materno è centrale nella scelta dei personaggi pertinenti al mio discorso, e porta a escludere altri corpi femminili eccessivi o mostruosi secondo parametri diversi, per i quali cfr. B. Creed, *The Monstrous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London-New York 1993; R. Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York 1994; M. Russo, *The Female Grotesque. Risk, Excess and Modernity*, Routledge, London-New York 1994; M. Warner, *Managing Monsters. Six Myths of Our Time*, Vintage, London 1994; L. Curti, *Female Stories, Female Bodies. Narrative, Identity and Representation*, Macmillan, London 1998; L. Armitt, *Contemporary Women's Fiction and the Fantastic*, Macmillan, London 2000.

2. Cfr. in merito il saggio di A. Balsamo, *Technologies of the Gendered Bodies: Reading Cyborg Women*, Duke University Press, Durham-London 1996.

3. Su questo particolare attributo del soggetto *cyborg* si soffermano sia M. Morse, *What Do Cyborgs Eat? Oral Logic in an Information Society*, in G. Bender, T. Druckrey (eds.), *Culture on the Brink. Ideologies of Technologies*, Bay Press, Seattle 1995 che S. Turkle, *Life on the Screen. Identity on the Age of the Internet*, Simon and Schuster, New York 1995.

4. Se, come dice Susan Bordo (*The Body and the Reproduction of Femininity. A Feminist Appropriation of Foucault*, in A. Jaggar, S. Bordo, eds., *Gender/Body/Knowledge. Feminist Reconstructions of Being and Knowing*, Rutgers University Press, London 1990), ogni epoca produce figure "eccessive" rispetto alla norma determinata dalle tecnologie del genere di cui parla anche T. De Lauretis (*Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*, Indiana University Press, Bloomington 1987 e *Sui Generis. Scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano 1996), i testi qui considerati si qualificano come narrazioni femministe postmoderne proprio per il loro chiamare in causa lo scarto rispetto al corpo della donna.

5. Del complesso rapporto tra le teorie foucaultiane e il femminismo, rapporto ricco di convergenze e divergenze, affinità e dissonanze, si sono occupati numerosi saggi, tra cui I. Diamond, L. Quinby (eds.), *Feminism and Foucault. Reflections on Resistance*, Northeastern University Press, Boston 1988; J. Butler, *Foucault and the Paradox of Bodily Inscriptions*, in "The Journal of Philosophy", LXXXVI, 11, 1989, pp. 601-7; S. Mills, *Discourses of Difference*, Routledge, London-New York 1991; C. Ramazanoglu (ed.), *Up against Foucault*, Routledge, London-New York 1993; S. Vaccaro, M. Coglitore (a cura di), *Michel Foucault e il divenire donna*, Mimesis, Milano 1997. Se è vero che il filosofo francese, nella sua focalizzazione sul corpo disciplinato, non ha trattato in particolare del controllo maschile sul corpo della donna, è altrettanto evidente che proprio nelle formulazioni di Foucault sono stati individuati strumenti utili per la critica femminista.

6. Rispettivamente in *Unbearable Weight. Feminism, Western Culture and the Body*, University of California Press, Berkeley 1993 e *Foucault, Femininity and the Modernization of Patriarchal Power*, in Diamond, Quinby (eds.), *Feminism and Foucault*, cit., pp. 61-86.

7. *Dits et écrits 1954-1988*, 4 voll., Gallimard, Paris 1994, vol. II, p. 618.
8. Cfr. in merito A. Dworkin, *Woman-Hating*, Dutton, New York 1974.
9. N. Cott, *The Grounding of Modern Feminism*, Yale University Press, New Haven 1987, p. 12.
10. Il discorso dominante che porta alla costruzione della femminilità consente l'emergere di opportunità di resistenza, come mostrano le teorie formulate da J. Butler in *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, London-New York 1990, secondo le quali proprio l'eccessiva performance degli stereotipi di genere destabilizza la nozione di un'unica identità finendo per sovvertire la norma.
11. Secondo questa lettura, la donna che esibisce un corpo grasso rappresenta «a directed, conscious or unconscious challenge to sex role stereotyping and the culturally defined experience of womanhood» (S. Orbach, *Fat Is a Feminist Issue*, Paddington, New York 1974, p. 62).
12. Ne parlano, tra gli altri, i testi di K. Chernin, *The Hungry Self. Women, Eating and Identity*, Virago, London 1986; S. Bordo, *Anorexia Nervosa*, in Diamond, Quinby (eds.), *Feminism and Foucault*, cit., pp. 87-117; J. J. Brumberg, *Fasting Girls. The Emergency of Anorexia Nervosa as a Modern Disease: A Biopsychosocial Perspective*, Basic Books, New York 1990.
13. Per esempio nel saggio di H. Cixous, C. Clément, *The Newly Born Woman*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1986.
14. Come afferma Bordo, *Anorexia Nervosa*, cit., p. 93.
15. Le nozioni di sguardo maschile, caratterizzato da una posizione attiva e voyeuristica, e di sguardo femminile, in quanto posizione passiva e narcisistica, sono ovviamente da intendersi come costruzioni culturali e non come attributi meccanicamente legati alla differenza sessuale.
16. In *Technologies of Gender*, cit.
17. *Over Her Dead Body. Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester University Press, Manchester 1992, p. 407.
18. Per la connessione tra genere ed eccesso cfr. ancora De Lauretis, *Sui Generis*, cit., p. 134; utili osservazioni sull'eccesso inteso sia come campo metaforico che come categoria analitica si trovano in M. Baroni, *Streghe, madonne e sante postmoderne. Eccedenze femminili tra cronaca e fiction*, Meltemi, Roma 2002.
19. D. Elam, *Romancing the Postmodern*, Routledge, London-New York 1992, p. 2.
20. La risata sfrontata e iperbolica è una modalità che ritorna in molte riscritture postmoderne della soggettività femminile: viene attribuita a Beauty in *The Tiger's Bride*, a Little Red Riding Hood in *The Company of Wolves*, a Eve in *The Passion of the New Eve* e a Fevvers in *Nights at the Circus* di Carter, come anche a Dog-Woman in *Sexing the Cherry* di Winterson e a Alice-Jael in *The Female Man* di Joanna Russ.
21. In *The Female Grotesque*, cit.
22. A. Carter, *The Passion of the New Eve*, Virago, London 1998, p. 60.
23. Ivi, p. 59.
24. Vi si sofferma P. Bono, *Esercizi di differenza. Letture partigiane del mondo e dei suoi testi*, Costa & Nolan, Genova 1999.
25. Dell'argomento tratta M. Makinen, *Sexual and Textual Aggression in «The Sadeian Woman» and «The Passion of the New Eve»*, in J. Brestow, J. Broughton (eds.), *The Infernal Desires of Angela Carter. Fiction, Femininity, Feminism*, Longman, London 1997, pp. 149-65.
26. *The Passion of the New Eve*, cit., p. 67. Sulle trasformazioni del corpo nel testo cartesiano si soffermano i due saggi di M. Billi, *Il magico laboratorio della Nuova Eva*, e di V. Fortunati, *The Re-vision of the Body in the Narrative of Angela Carter*, in S. Cenni, A. R. Falzon (a cura di), *Angela Carter: Tradizioni, innovazioni, traduzioni*, Temi, Trento 1997, rispettivamente alle pp. 11-26 e 27-33.
27. Sull'argomento rimando al mio *Bestiari postmoderni. Le ibridazioni di Angela Carter e Jeanette Winterson*, in E. Biagini, A. Nozzoli (a cura di), *Bestiari del Novecento*, Bulzoni, Roma 2001, pp. 329-48.
28. *The Passion of the New Eve*, cit., p. 64.

29. Cfr. in merito quanto dice S. R. Suleiman, *(Re)writing the Body. The Politics and Poetics of Female Eroticism*, in Ead. (ed.), *The Female Body in Western Culture*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1986, pp. 7-29.

30. Quale sarà, invece, Fevvers nel più tardo *Nights at the Circus*; osservazioni sull'argomento si trovano in *Le mille vite dello stereotipo: riscritture del sé tra gotico e romance*, in O. De Zordo, F. Fantaccini (a cura di), *Le riscritture del postmoderno. Percorsi angloamericani*, Palomar, Bari 2002, pp. 31-50.

31. J. Winterson, *Sexing the Cherry*, Bloomsbury, London 1992, p. 205.

32. *Ibid.*

33. Dell'argomento tratta L. Moore, *Teledildonics. Virtual Lesbians in the Fiction of Jeanette Winterson*, in E. Grosz, E. Probyn (eds.), *Sexy Bodies. The Strange Carnalities of Feminism*, Routledge, London-New York 1995, pp. 104-25.

34. Armitt, *Contemporary Women's Fiction*, cit., p. 21.

35. Cfr. le osservazioni contenute in P. Palmer, *Postmodern Trends in Contemporary Fiction: Margaret Atwood, Angela Carter, Jeanette Winterson*, in J. Dowson, S. Earnshaw (eds.), *Postmodern Subjects/Postmodern Texts*, Rodopi, Amsterdam 1995, p. 187.



Il passo zingaro della poesia

di Sara Barni

Inscindibile dalla scrittura appare l'idea di movimento verso l'altrove e di un corrispondente movimento di ritorno. Le parole si muovono e si inseguono, camminano, vanno e vagano, e con loro il poeta: *Wanderung* e *Wanderer* rappresentano alla fin fine l'atto dello scrivere. Rispetto alla fissità del dimorare, il *wandern* si pone come impeto di libertà irrinunciabile:

Sie alle meinen, es wäre
Sonst nirgend besser zu wohnen.

Ich aber will dem Kaukasos zu!
Denn sagen hört' ich
Noch heut in den Lüften
Frei sei'n, wie Schwalben, die Dichter¹.

Il fatto che poi Hölderlin vagheggi qui un viaggio verso le origini non ha nella nostra prospettiva molta rilevanza. Quello che interessa, al di là delle ragioni filosofico-culturali, è lo scatto, il moto di impazienza, lo strappo dell'andare oltre. Il confine può anche restringersi da confine patrio a confine domestico; già uscire di casa è uno sconfinamento verso altro, un esercizio di ricerca dell'alterità:

Täglich geh' ich heraus, und such' ein Anderes immer,
Habe längst sie befragt alle die Pfade des Lands².

Una febbrile irrequietezza muove i passi del poeta in giornalieri piccole peregrinazioni alla vana ricerca dell'amata perduta:

Wohl geh ich täglich andere Pfade³.

Al di là del motivo amoroso, questa sorta di inquieta e incoercibile motilità si presenta come l'essenza della giovinezza, del suo sognante vagabondare⁴ e fa tutt'uno con la condizione stessa dell'esistere e dell'esistere poetico fatto di una inestricabile agitata mescolanza di *Lieb* e *Leid*, amore e dolore:

Denn sie, die uns das himmlische Feuer leihn,
Die Götter schenken heiliges Laid uns auch,

Drum bleibe diß. Ein Sohn der Erde
Schein' ich; zu lieben gemacht, zu leiden⁵.

Il figlio della terra e il figlio delle muse coincidono in Hölderlin e combaciano in una condizione di eletta e struggente separatezza dagli uomini:

Doch kann' ich euch besser,
Als je die Menschen gekannt,
ich verstand die Stille des Aethers
Der Menschen Worte verstand ich nie⁶.

E anche in un altro celeberrimo figlio delle muse, J. W. Goethe, essere poeti significa muovere da un luogo all'altro, vicini a tutti e da tutti distanti; significa sentire nel proprio passo il ritmo stesso della poesia:

So gehts von Ort zu Ort!
Und nach dem Takte reget,
Und nach dem Maß bewege
Sich alles an mir fort⁷.

Ihr gebt den Sohlen Flügel
Und treibt, durch Tal und Hügel,
den Liebling weit von Haus,
Ihr lieben holden Musen,
Wann ruh' ich ihr am Busen
Auch endlich wieder aus?⁸

E addirittura il disincantato novecentesco G. Benn si lascia travolgere dal ricordo del suo giovane cuore nel quale, in rimandi goethiani, si fondono lo slancio giovanile, la *Wanderung* e la poesia:

Schlug sich den Staub vom Rock,
dann auf ein Lager
den Rucksack unter den Kopf,
die beide nichts enthielten
als für des nächsten Tags
Gelegenheiten.

Ein paar Schuhe: Ein Musensohn.
Damals war Liliencron mein Gott,
Ich schrieb ihm eine Ansichtskarte⁹.

Non paia irriverente l'accostamento di scarpe e muse bensì solo significativo del fatto che anche per il sedentario Benn la poesia sembra possedere un'essenza nomadica.

Tanto meno allora potrà stupire questo termine trovandolo in Hölderlin che errante ed errabondo lo fu di fatto, e dolorosamente, e non solo all'interno di un'immagine poetologica che situa il poeta in un rapporto simbiotico e osmotico con la natura e dunque dentro una irradiazione metamorfica:

[...] Allda bin ich
Alles miteinander¹⁰.

[...] da werd' ich zum Adler, und ledig des Bodens
Wechselt mein Leben im All der Natur wie Nomaden den Wohnort.
Und nun führt mich der Pfad ins Leben der Menschen¹¹.

In questa repentina svolta dall'agio ozioso di un libero vagare, svincolato da qualsivoglia costrizione, ai sentieri segnati e precisi degli uomini è contenuto il dialettico rapporto che la poetica hölderliniana intrattiene con il limite e il confine. E vi appare impressa l'andatura stessa della composizione lirica, modulata e modellata sulla ininterrotta serie di avvii e di ritorni, di cammini che tornano su se stessi per reincamminarsi ben sapendo che alla *Sehnsucht* dell'ignoto succederà inevitabilmente lo *Heimweh* del noto e viceversa e così via. Perché il verso, per determinazione etimologica, non può che voltare e la sua libertà consiste nel potersi abbandonare a proprio piacimento e a propria discrezione al gusto o alla necessità di ritornare. Persino l'uccello, il signore dell'aria, che fine farebbe se, come nell'atroce sarcastico apologo di E. Jandl, non potesse mai rientrare dall'ebbrezza del suo libero volo?

Fang eine liebe Amsel ein
Nimm eine schere zart und fein
Schneid ab der amsel beide bein
Amsel darf immer fliegend sein
Steigt höher auf und höher
Bis ich ihn nicht mehr sehe
Und fast vor lust vergehe
Das müsst ein wahrer vogel sein
Dem niemals fiel das landen ein¹².

Senza dubbio il *Wanderer* alberga in sé orizzonti sconfinati:

Süd und Nord ist in mir¹³

ma quella spinta a cercare sempre altro, quel continuo andare, può diventare insostenibile e logorante, sterile: nei deserti africani il viandante ha chiesto bellezza e ricevuto orrore; nei ghiacciai del polo, in quel «rigido caos», «invano fu detta la parola che infonde la vita»¹⁴. La conseguenza non può che essere una:

Also sagt' ich und jetzt kehr' ich an den Rhein, in die Heimat¹⁵.

Così l'avanzare deve volgersi su se stesso e varcare a ritroso il confine. Quello stesso confine che era stato oltrepassato con slancio impetuoso e pieno di baldanza accoglie ora e placa il logorato viandante restituendolo alla sua fanciullezza, alla sua condizione intatta di figlio:

Alt bin ich geworden indeß, mich blaichte der Eispol,
Und im Feuer des Süds fielen die Locken mir aus.
Doch, wie Aurora den Thiton, unfängst du in lächender Blühte,
Warm und fröhlich, wie einst, Vaterlandserde, den Sohn¹⁶.

Lo spazio circoscritto della propria terra perde il tratto limitativo, costringitivo e si rivela luogo di rigenerazione perché la stessa mite bellezza che un tempo aveva svegliato i suoi sensi e la sua fantasia adesso lenisce la tormentosa inquietudine e anima di nuovo lo spirito esausto:

Schläfrig lässest du nicht werden mein alterndes Haupt.
O, die einst mir die Brusterwekte vom Schlafe der Kindheit,
Und mit sanfter Gewalt höher und weiter mich trieb,
Mildere Sonne! Zu dir kehr' ich getreuer und weiser,
Friedlich zu werden und froh unter den Blumen zu ruhn¹⁷.

La forza pacificante del confine è un fedele affettuoso abbraccio che avvolge al suo rientro il fuggitivo il cui sguardo, ripercorrendo il paesaggio, ripercorre il proprio passato:

Treu auch bist du von je, treu auch dem Flüchtlinge blieben,
Freundlich nimmst du, wie einst, Himmel der Heimat, mich auf¹⁸,
Heimatliche Natur, wie bist du treu mir geblieben¹⁹.

Ma la benignità del confine patrio si bilancia con l'asprezza della soglia paterna ricomponendo l'immagine del solitario errante e decretando altresì l'impossibilità di un vero ritorno:

Kommen werd' ich, wie sonst, und die alten, die Nahmen der Liebe
Nennen, beschwören das Herz, ob es noch schlage, wie sonst,
Aber stille werden sie seyn. So bindet und scheidet
Manches die Zeit. Ich dünk' ihnen gestorben, sie mir.
Und so bin ich allein²⁰.

La chiostra dei monti, per dirla con Andrea Zanzotto, è un «confine meta»²¹, fatto solo per essere raggiunto e superato verso la libertà o verso la consolazione:

Dort bin ich bald; euch traute Berge,
 Die mich behüteten einst, der Heimath
 Verehrte sichre Grenzen, der Mutter Haus
 Und liebender Geschwister Umarmungen
 Begrüß' ich bald und ihr umschließt mich,
 Daß, wie in Banden, das Herz mir heile²².

Il ritorno non può tuttavia essere mai definitivo, pena la morte della scrittura, cioè l'arrestarsi del rigo e del verso in una immobilità senza sbocco. La forma chiama il limite ma anche l'informe all'interno del quale è tracciata alla stessa maniera del sentiero nel folto. Sempre il poeta dovrà rimettersi in cammino e inoltrarsi nella *Wildnis*, abbandonarsi al piacere della selvatichezza, se vorrà che il suo segno sia demarcazione di territorio e allo stesso tempo apertura verso l'illimitato, verso la ricchezza del caos:

Süß ists, zu irren,
 In heiliger Wildnis²³.

Niente meglio del tardo verso hölderliniano «Und lustwandeln, zeitlos»²⁴ potrebbe costituire il passaggio a un'autrice del nostro tempo, Friederike Mayröcker, per la quale l'essere in cammino, *topos* di fondazione del suo fare artistico, deve intendersi anche come incessante superamento di limiti e confini e di conseguenza come inclinazione metamorfica nascosta nelle pieghe etimologiche del verbo *wandeln*.

Certo, in lei il viandante romantico accampato sullo sfondo di grandi orizzonti, boschi frondosi, limpide acque correnti, si è trasformato, massimamente nelle prose, in vagabondo se non addirittura in barbone metropolitano che spia la natura nelle sporadiche tracce disseminate nella città oppure nelle cangianze della luce e cerca l'umano nei piccoli dettagli dello sguardo forzatamente ravvicinato. Tuttavia, l'atto di avanzare passo dopo passo appare inseparabile, ancora una volta, dall'atto dello scrivere che pone una parola dopo l'altra come si pone un piede dopo l'altro senza necessariamente sapere dove si stia andando:

So bin ich gewandert dieses mein ganzes Leben immer gewandert, mit dem Sohlen-, dem Fersenschuh aufgetreten, laufend, beschwingt, manchmal nachdenklich (bedächtig), alles hat sich immer um das GEHEN gehandelt, wie wunderbar konnten die beiden Säulen sich fortbewegen, sie bewegen dich fort, du steckst selber in diesen Säulen, deine Kraft, die du fühlen konntest, verlieh ihnen diese beglückende Rastlosigkeit, dieses dich berauschende Streben nach Nirgendwohin, diese Sucht nach REINER als LEERER Bewegung, ohne einen Inhalt ohne einen Begriff aufnehmen oder befördern zu wollen²⁵.

La dolcezza del vagare senza meta ha come presupposto la forzatura del *limes* per eccellenza, quello della propria casa:

MAN MUSS DOCH AUCH WEG VON DEN ZIMMERN²⁶.

Una volta fuori alle stanze il piede sfiora amorosamente le pietre del selciato, asseconda ogni avvallamento del marciapiede, segue le file di case quasi tracciasse le righe di una pagina. Il piede calcando il suolo ricalca e ricopia i suoi trapassi di linee, forme, nomi, identità, come nel caso di un fiume carsico che, simbolicamente, solo la *Wanderung* può accompagnare nel suo corso perché solo essa è in grado di riconoscerne, al di là dei mutamenti di denominazione e di aspetto, la continuità celata nella varietà:

hätte er nicht die Möglichkeit gehabt, dem Fluß in langen Fußwanderungen zu folgen, die Namen der einzelnen Abschnitte des Flusses abzuschreiben mit seinen Füßen²⁷.

Il camminare è un tratto esistenziale di Friederike Mayröcker che proprio dai suoi vagabondaggi trae stimoli fondamentali per il lavoro, ma è anche l'immagine del continuo emigrare del soggetto che via via sconfinando da se stesso per diventare altro, esce da una forma raggiunta e conquistata per raggiungerne e conquistarne un'altra. Scrivere, come il suo corrispettivo leggere, è in ultima analisi una insistita violazione delle barriere: «ein unablässiges Rupfen in fremden Gärten»²⁸.

Le frequenti metafore venatorie che ne derivano includono infatti sia lo spostamento sul territorio sia la rapacità predatoria. Il bottino che Mayröcker riporta dalle sue scorribande è un'inarrestabile metamorfosi del soggetto, trasformato in una quasi mostruosa entità proteiforme incurante di delimitazioni: il cacciatore si identifica con il cacciato e la preda dovrà a sua volta, e inevitabilmente, divenire predatore se non vorrà interrompere il moto senza frontiere della scrittura.

Il soggetto mayröckeriano e la scrittura che lo esprime hanno natura zingara che spontaneamente infrange ogni volta il proprio limite per andare oltre e poi trovare o porsi un nuovo limite da infrangere:

Da muß ich auf einen Augenblick warten, wo irgendetwas in mir schreibt und ich bin woanders²⁹.

Nelle sue prose, i personaggi hanno identità mobili e scambievoli e nel suo mondo l'io poetico può impercettibilmente, scivolando su un verbo o un aggettivo, trapassare a pianta, oggetto o animale. Le forme e le immagini slittano l'una nell'altra frantumando l'identità in una miriade di identificazioni mentre l'io dilaga a moltitudine:

bin ein uferloser Mensch, habe ich ein urteilsloses ich meine uferloses Gehirn? [...] überhaupt scheint es mir, ich sei nur zusammengesetzt aus Einzelteilchen aller Menschengehirne, mit welchen ich je in Berührung gekommen bin³⁰.

L'andirivieni da e oltre i confini del sé è piuttosto frenetico e non deve stupire più di tanto in un autore del secolo che ha codificato la crisi dell'unità del soggetto. Tuttavia, in Mayröcker diviene un vero e proprio turbine che coinvolge, ovidianamente, tutto l'universo delle apparenze. Inoltre, essendo preclusa l'idea di origine come preciso e unico punto di scaturigine:

jene finsteren
Sonne Seidenspinner in meinen mehreren
Köpfen³¹

appare anche precluso un ritorno in senso proprio. Non rimane allora che un gesto di continuo ripiegamento, una sorta di strategia labirintica e reticolare che arresta la spinta propulsiva e obbliga al "verso", alla conversione verso nessun dove disegnando confini momentanei e provvisori annullati dal successivo movimento.

Se non si inverte la direzione, infatti, il confine non viene sancito e non viene delineata la forma dall'informe. Più confini si pongono, più forme dunque si conquistano ma anche più sconfinamenti si rendono necessari, con il conseguente obbligo a considerarsi nomadi.

Se si prendono le composizioni liriche di Friederike Mayröcker si vede come l'atto di tracciare linee di demarcazione e quindi di provocare il loro superamento si attua, oltre che a livello tematico, anche a livello formale e visuale nell'uso quasi violento dell'*enjambement* e nel particolarissimo impiego dei segni d'interpunzione. Essi costituiscono a volte dei veri e propri esercizi di occupazione che spartiscono prepotentemente e arbitrariamente il testo interrompendolo con continui sbarramenti. Altre volte invece si fanno notare per la loro assenza lasciando al solo respiro la decisione di stabilire l'estremo.

Anche l'organizzazione interna delle sette raccolte liriche procede non per cicli o per blocchi, ma presenta una struttura mobile e disarticolata, puntillistica. Una geografia interiore ed esteriore nella quale l'io si muove a zig-zag, cambiando direzione, gironzolando senza meta e tuttavia sempre all'erta, pronto a cogliere ogni trasalimento o trapasso nella serie infinita di cui sono fatti i mostri giorni, sia che si osservi il mondo fuori di noi che quello dentro di noi.

Di questo vagabondare materiale e spirituale che si accende per attimi e occasioni sono spia anche le dediche che vengono a far parte della composizione, segnando punti fermi e riferimenti in questo andare "vuoto", vale a dire pronto ad essere colmato, come nella filosofia Zen, dove la disponibilità a ricevere è il primo passo della conoscenza.

La ricettività estrema, condotta a volte fino all'estrema passività³², sposta e confonde le delimitazioni date per acquisite e ne pone di nuove e diverse, come in un variegato irrequieto caleidoscopio:

das oszillierende Licht Veilchen vielleicht
violettes Veilchenlicht: Lüster:
auf dem braunen zusammengeklumpten
Lederhandschuh, argentäuschend am Morgen:
Irrlichtfarbe und – duft, violette
Erscheinung, als ich schon stand in der Tür
das Haus zu verlassen, violetter Handschuh
auf der Konsole, oder die Trauergardine³³.

Il “mestiere degli occhi” è importantissimo in Mayröcker, che ne fa lo strumento privilegiato dell'attivazione della poesia e anche motore di metamorfosi, passaggi, connessioni percettive e mnemoniche destinate a scomporre e ricomporre l'insieme delle apparenze intrecciandole in nuove trame e profilandone nuove figurazioni:

irgend *Augegewerbe*: süßes Lid einer mich heftig einholenden
Vergangenheit, während der Estrich in sonnenüberfluteten
Gehäuse
Mit weißlichen Sternen übersät, die verschüttete Milch
Oder die Blumen Saft³⁴.

La liquidità permette la mescolanza e il mutamento e non a caso l'acqua è un motivo ricorrente in Mayröcker: l'acqua è nessuna e tutte le forme, è l'indistinto che contiene in sé ogni qualsiasi distinzione, analoga in ciò al groviglio e al viluppo, grumi di potenzialità:

nein / ich war damals
Hunger Kälte Bomberschwärme und Fatalismus
(Körper eines Wassers)
ja / ich bin jetzt
erstickte Hybris gemiedene Lüge genährter Zorn vermeintliche
Liebe
(Tiradengebüsch)³⁵.

Il punto di arrivo delle linee della vita è ancora una volta il caos, l'intrico dei possibili, oltre che la rinuncia del soggetto ad addomesticare l'incoercibile sostanza vitale e verbale. L'infinita ricchezza polimorfa della giovinezza e della poesia alla conquista di se stesse parrebbe sfociare in uno scacco totale, se non fosse che l'immagine del *Gebüsch* ha anche una valenza positiva nel si-

gnificare la feconda selvatichezza della scrittura e del linguaggio. Il groviglio è intersezione dei molteplici, incrocio dei cammini, simultaneità delle direzioni, costante confutazione dell'idea di confine:

ich bin
keine Ameise sondern im
Lerchenkleid sondern feldgrün und blau
Sondern das unzertrennliche
Freundespaar – Herzrose Blumenstern
Dioskurenknospe in seiner Brust [...] ³⁶

Ein Liebespaar in der Nische, die Eichhörnchen
In Gestalt von wandelnden Taubenpaaren ³⁷

warst du
dann grün oder braun, die
Strasze hinunter, bist du
das dann gewesen, Jasmin –
ich sah dich
weiß oder grün
in der Strasze ³⁸.

Il camminare immerge e confonde il viandante con il paesaggio e scambia i loro tratti:

es schwirrt
empor und schmilzt
im Baum des Vogels Lied im frühen
März im kahlen
Auge ³⁹

ich spiegelte mich im grellen Konturen, einer Landschaft
eines Horizonts der Abdruck des nassen Fußes auf dem Parkett –
es zeichnete sich die Höhlung ab als trockenes
Eiland: plötzlich ein Delta drin, sagt E. v. S, ein Frauenschweben ⁴⁰.

Il “cane pellegrino” alla Dürer, che nella poesia citata sopra introduce il tema del girovagare, rappresenta una delle più frequenti identificazioni dell'io mayröckeriano e una delle metafore più insistenti della scrittura: umile e servizievole ma anche randagio, di casa ovunque e in nessun luogo come la sua amica nel cielo, la luna instancabile e vagabonda:

dieser
dunkle Mann mit dem breitrempigen Haut dieser
Mann in den Margaritenfeldern geht dieser Tränenknecht dieser
Mond
Oder Ringelblumengespinst geht dieser Mond oder Mann ⁴¹.

L'orizzonte dei vagabondaggi è non di rado cittadino; è un aggirarsi un po' indolente per strade e vicoli e la loro vita giornaliera osservata nei più piccoli cambiamenti della moda e del costume, spiata fino a trovarne il nucleo profondo sotto la superficie allo stesso modo in cui si estrae energia espressiva dai cascami del linguaggio e dall'uso del parlato:

und eingewindelt in ihre Miniröcke Bermudashorts
 die jungen Frauen hochstöckig behindert
 der junge Neger zur Seite getreten seitlich zur Wand wie
 um zu urinieren nämlich die Kravatte zu binden nämlich
 für diese Intimität unter den Torbogen des Hauses getreten
 sich meinen forschenden Blicken solcherweise entzogen⁴²

die Allerjüngsten bereits
 mit Mode-, Marottenhaarschnitt,
 das Affen-, das Ärmelfutter gestreift
 der Damenjackets bis zum Ellbogen aufgekrempt⁴³

flüchtig über dem Bürgersteig, gestikulierend,
 mit dem Rücken gegen die Kirchenmauer, die
 taubenfütternde Alte, ein abgestorbener herabhängender
 Lindenzweig wischt mir über die Stirn⁴⁴.

Riemerge in qualche modo la figura del *flâneur*, ma con spirito meno distaccato e più partecipe, consapevole di muoversi da marginale fra marginali e dunque ancora una volta pronto a uno scatto di sconfinamento e di immedesimazione, vuoi nell'impaccio di ragazze troppo alla moda e quasi indifese di fronte alla tirannia dei tempi, vuoi in una sorta di ineludibile dolenza stagionale del ciclo della natura:

Blatt und Stengel vom Eschenbaum hereingeweht
 Auf regennassem Balkon
 Baltgefieder von Baum und Septemberregen
 Früh am Morgen bei dunklem Himmel – ach
 wie verschmerzt diese Tage!⁴⁵

D'altronde, il destino del *Wandermensch*, lo spirito della scrittura, non può che essere quello di andare trascorrendo di cosa in cosa, di luogo in luogo, di forma in forma, di sembianza in sembianza, di parola in parola, sempre nell'atto di varcare un confine.

Note

1. F. Hölderlin, *Tutte le liriche*, a cura di L. Reitani, "I Meridiani", Mondadori, Milano 2001, p. 246 («Tutti pensano che non vi sarebbe / Per loro dimora migliore. / Ma io voglio muovere al Cascaio! / Giacché l'ho sentito dire / Ancor oggi nelle brezze, / Liberi, come rondini, sono i poeti»).

2. Ivi, p. 226 («Ogni giorno io esco, sempre in cerca di altro, / A lungo ho chiesto consiglio a tutti i sentieri del luogo»).
3. Ivi, p. 690 («E vado ogni giorno per altri sentieri»).
4. Cfr. ivi, p. 200, vv. 20-24.
5. Ivi, p. 892 («Giacché, prodighi di fuoco celeste, / Gli Dei donano anche sacro dolore, / E sia dunque. Un figlio della terra / Sembro; fatto per amare, per soffrire»).
6. Ivi, p. 578 («Eppure vi conoscevo meglio / Di quanto mai abbia conosciuto gli uomini, / Il silenzio dell'Etere ho inteso, / Mai le parole dell'uomo»).
7. J. W. Goethe, *Tutte le poesie*, a cura di R. Fertonani, E. Gianni, "I Meridiani", Mondadori, Milano 1989, vol. 1, p. 26 («me ne vado di terra in terra. / E tutto si muove a tempo, / tutto asseconda il ritmo / in me, senza riposo»).
8. Ivi, p. 28 («Voi mettete ali ai piedi, / per mondi e valli spingete / via da casa il vostro diletto / O amabili dolci Muse, / quando potrò riposare / infine, sul suo petto?»).
9. G. Benn, *Sämtliche Werke*, hrsg. von G. Schuster, Klett-Cotta, Stuttgart 1986, vol. 1, p. 290 (trad. it. *Après-lude*, a cura di F. Masini, Einaudi, Torino 1966, p. 29) («si batté la polvere dal vestito, / poi su un giaciglio / col tascapane sotto la testa, / l'uno e l'altra non avevano nulla dentro, / se non qualcosa per le evenienze / dell'indomani. / Un paio di scarpe. Un figlio delle muse. / Allora era Liliencron il mio dio, / gli scrissi una cartolina illustrata»).
10. Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., p. 1070 («Qua sono / Tutto insieme»).
11. Ivi, pp. 634-6 («io divento un'aquila, e priva del suolo / Come i nomadi cambia dimora la mia vita nel tutto della natura. / E ora il sentiero mi riconduce alla vita degli uomini»).
12. E. Jandl, *Gesammelte Werke*, Luchterhand, Frankfurt a.M. 1985-90, vol. II, p. 566 («Cattura un bel merlo / Prendi una forbice fine e delicata / Taglia al merlo tutte e due le zampe / Al merlo sarà permesso di volare sempre / Sale su sempre più su / Finché non lo vedo più / E quasi muoio dal piacere / Dovrebbe essere proprio un uccello vero / Quello che non pensò mai di atterrare»).
13. Hölderlin, *Tutte le liriche*, cit., p. 614 («Sud e Nord sono in me»).
14. Cfr. ivi, p. 619.
15. Ivi, p. 220 («Così dissi e ora torno al Reno, al paese natale»).
16. Ivi, p. 618 («Sono vecchio ormai, il ghiaccio del polo mi ha reso canuto / E nel fuoco del Sud i miei riccioli caddero. / Ma come Aurora Titono, in una primavera ridente tu abbracci / Il figlio, lieta e fervida come un tempo, terra della patria»).
17. Ivi, p. 620 («Il mio capo che invecchia tu non lasci assopire. / Lei che un tempo risvegliò il mio petto dal sonno infantile / E con dolce violenza mi portasti più in alto e lontano, / Mite sole! A te torno più fedele e più saggio, / Per avere la pace e riposare tra i fiori»).
18. Ivi, p. 222 («Anche tu fedele, da sempre all'esule sei rimasto fedele, / Gentile come un tempo mi accogli, cielo del mio paese»).
19. Ivi, p. 620 («Natura del mio paese! fedele mi sei rimasta»).
20. Ivi, p. 224 («Verrò, come un tempo, e dirò gli antichi nomi d'amore, / Implorerò il cuore, perché batta ancora come un tempo, / Ma rimarranno in silenzio. Così unisce e separa / Il tempo sovente. A loro io sembro morto, e a me loro. / E così sono solo»).
21. Ivi, p. XXIV.
22. Ivi, p. 892 («Presto farò ritorno; voi, amati monti, / Un tempo miei custodi, confini / Del mio paese, sicuri e venerati, casa materna / E abbracci di amorevoli fratelli, / Vi riavrò presto, e voi mi stringerete, / Così che il cuore guarisca, come in fasce»).
23. Ivi, p. 1220 («È dolce errare / Nella sacra natura selvaggia»).
24. Ivi, p. 1222 («E vagare a piacere, senza tempo»).
25. F. Mayröcker, *Lection*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1994, p. 113 («Così ho camminato, tutta questa mia lunga vita ho sempre camminato, ho toccato il suolo con scarpe e sandali, correndo di slancio, a volte pensosa (guardinga), al centro di tutto c'era sempre il camminare, in che modo meraviglioso si muovono le due colonne, ti sospingevano, tu eri tutta in queste colonne, la tua forza che potevi sentire, dava a loro questa irrequietezza esaltante, questo inebriante anelito verso nessun luogo, questa smania di movimento PURO dunque VUOTO, senza voler recitare né stimolare alcun contenuto alcun concetto»).

26. *Ibid.* («MA BISOGNA PURE ANCHE USCIRE DALLE PROPRIE STANZE»).
27. Ivi, p. 114 («se non avesse avuto la possibilità di seguire il fiume in lunghe passeggiate a piedi, di *ricopiare coi suoi piedi* i nomi delle singole sezioni del fiume»).
28. Ivi, p. 135 («un incessante strappare in giardini estranei»).
29. Ead., *Stilleben*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1991, p. 59 («devo aspettare l'attimo nel quale qualcosa in me scrive e io sono altrove»).
30. Ead., *Das Herzerreißende der Dinge*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1985, p. 114 («sono un essere senza confini, ho un cervello senza criteri voglio dire senza confini? [...] in fondo mi pare di essere composta solo delle singole particelle di tutti i cervelli umani con i quali sono venuta in contatto»).
31. Ead., *Winterglück*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1986, p. 32 («quegli oscuri / bachi filatori di seta nelle mie molte / teste»).
32. Cfr. *Destruktionsgedicht*, in Ead., *Das Besessene Alter*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1992, p. 84.
33. Ead., *Notizen auf einem Kamel*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1996, p. 84 («la luce oscillante fior di viola forse / violetta luce di viola: lumiera / sul raggrumato guanto di pelle marrone, inganno degli occhi al mattino: colore e odore di fuoco fatuo, apparizione violetta, quando ero già sulla porta / per lasciare la casa guanto violetto / sulla consolle, cortina di lutto»).
34. Ivi, p. 33 («in qualche modo *mestiere degli occhi*: dolce palpebra di un passato / che mi raggiunge impetuoso mentre il pavimento dell'abitacolo / inondato di sole / cosperso di stelle biancastre, il latte versato / la linfa dei fiori»).
35. Ead., *Das besessene Alter*, cit., p. 104 («no / io ero un tempo / fame freddo bombardieri a stormo e fatalismo / (corpo di un'acqua) / sì / io sono adesso / soffocata hybris schivata menzogna nutrita collera presunto / amore / cespuglio di prolissità»).
36. Ead., *Winterglück*, cit., p. 26 («io non sono / una formica bensì in / vesti di allodola bensì azzurra e verdeprato / bensì l'inseparabile / coppia amica-rosa di cuori astro di fiori / bocciolo di Dioscuri nel suo petto»).
37. Ead., *Das besessene Alter*, cit., p. 77 («una coppietta nella nicchia, gli scoiattoli / in forma di coppia di colombi a passeggio»).
38. Ead., *Gute Nacht, guten Morgen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1982, p. 47 («eri / allora verde o bruno, giù per la strada, eri / allora proprio tu, gelsomino – / io ti vidi / bianco o verde / per la strada»).
39. Ivi, p. 11 («sale / frullando e si dissolve / nell'albero il canto dell' / uccello nell'occhio / spoglio»).
40. Ead., *Notizen auf einem Kamel*, cit., p. 28 («mi specchiavo in vividi contorni, di un paesaggio, / di un orizzonte l'impronta del piede bagnato sul parquet / l'incavo del piede si disegnava come un asciutto / isolotto: *d'improvviso vi è un delta*, dice E. v. S., *un aleggiare di donna*»).
41. Ivi, p. 133 («questa / figura dal cappello a larghe falde questa / figura nei campi di margherite cammina questa bracciante di / lacrime questa / falce di luna / filato di calendula cammina questa figura o falce di luna»).
42. Ead., *Das besessene Alter*, cit., p. 78 («e rifasciate nelle loro minigonne bermuda / giovani donne impacciate sulle loro zeppe / il giovane negro messosi di lato contro il muro come / per urinare anzi per annodarsi la cravatta anzi / per questa intimità entrato sotto l'arco del portone / a questo modo sottratto ai miei sguardi indagatori»).
43. Ivi, p. 77 («i giovanissimi già / con capricciosi tagli di capelli alla moda / la fodera di scimmia delle maniche a righe / la giacchetta rimboccata fino al gomito»).
44. *Ibid.* («al di là del marciapiede, gesticolante, la / vecchia che dà da mangiare ai piccioni, / ciondolante il secco ramo di un / tiglio mi struscia la fronte»).
45. Ead., *Notizen auf einem Kamel*, cit., p. 9 («foglia e picciolo di frassino soffiati / fin sul balcone bagnato di pioggia / frondoso piumaggio dell'albero e pioggia settembrina / presto al mattino sotto un cielo scuro – ah / come dolgono ora i giorni»).

Brevi annotazioni sul tema del confine nell'opera di Ingeborg Bachmann

di Rita Svandrlik

Fin dall'inizio si può constatare un investimento fortemente simbolico del tema del confine nell'opera di Ingeborg Bachmann, nata nel 1926 a Klagenfurt, quando in Carinzia era ancora molto vicino e vivo il ricordo del conflitto confinario con la Jugoslavia all'indomani del crollo della sovranazionale monarchia austro-ungarica, e formatasi nel clima dell'esasperato nazionalismo propugnato prima e ancor di più dopo l'*Anschluß* dell'Austria alla Germania hitleriana. Nella sua nota autobiografica *Biographisches* (1952) l'autrice, che si è appena affacciata alla scena letteraria, imputa alla sua terra d'origine l'acquisizione di una coscienza del confine, che la porta a definire anche la città della sua formazione culturale e artistica, Vienna, come un luogo di confine: «Fu di nuovo una casa di confine: tra Oriente e Occidente, tra un grande passato e un futuro oscuro» (*W IV*, p. 301¹). Questo aspetto spaziale e temporale del confine rappresentato da Vienna è uno dei fili conduttori della poesia *Grande paesaggio nei dintorni di Vienna*, che chiude la sua prima raccolta lirica, *Die gestundete Zeit* (*Il tempo concesso a revoca*, 1953). In questo testo non compare la parola *Grenze*, ma una formulazione che rimanda a un preciso momento storico, quello del *limes* romano: l'espressione «il sentimento ebbro del *limes*» («*trunkenes Limesgefühl*») sta per una nostalgia pericolosa del passato, che va invece ricordato e registrato lucidamente, senza sublimazioni “ebbre”.

L'impegno alla memoria storica è il filo conduttore dell'opera bachmanniana e rimanda talvolta a una situazione attuale e concreta, come nella poesia *Mezzogiorno precoce* o in numerosi dei successivi testi in prosa, talvolta a una situazione di filosofia della storia, sempre ambientata in topografie di confine, come per esempio la Carinzia del ciclo lirico *Di un paese, un fiume e i laghi*, la Venezia della poesia *Valzer nero*, la Roma del testo in prosa *Quel che ho visto e udito a Roma* (1955) o la Berlino del suo discorso di ringraziamento per il conferimento del premio Büchner (*Un luogo per casualità*, 1964).

In particolare, nella quinta poesia del già menzionato ciclo *Di un paese, un fiume e i laghi*, la parola *Grenze*, in sette strofe di quattro versi ciascuna, compare sei volte: il confine politico-territoriale e i confini linguistici vengono rappresentati come qualcosa di innaturale (la natura vi si ribella) e di disumano, che può essere contrastato tramite un confronto e un fare propria la separazione da parte di ogni singolo individuo:

Affinché niente ci separi, ognuno deve sentire la separazione
 [...]

 Noi però vogliamo parlare di confini,
 e attraversiamo confini anche in ogni singola parola:
 noi li passeremo per nostalgia
 e poi saremo in armonia con ogni luogo (*W I*, p. 89).

Nello sviluppo dell'opera bachmanniana il confine diventa sempre più un luogo e un tempo interiore da cui nasce un potente insieme di immagini e metafore. I confini, i limiti, le zone d'ombra e di passaggio devono essere resi visibili tramite una scrittura che «dice le cose oscure», come suona il titolo di una poesia contenuta nella raccolta del 1953.

Nella prosa della fase centrale della produzione bachmanniana il tema della separazione e del conflitto che devono venir esperiti dal singolo nel processo di costruzione della soggettività trova la sua espressione letterariamente più completa nella breve prosa di *Ondina se ne va*, l'ultimo racconto del *Trentesimo anno* (1961): l'elemento che caratterizza la figura della ninfa Ondina, l'acqua, non conosce al suo interno né limiti né confini; proprio per questo Ondina parla dell'acqua come del «confine umido tra me e me» (*W II*, p. 254). Allo stesso tempo, il testo cerca di superare anche strutturalmente i confini comunemente posti a una narrazione, per esempio il confine della linearità, del prima e del dopo, della causalità: il testo realizza nella sua dinamica interna il movimento oscillatorio dell'onda, con le ultime parole si ritorna all'inizio del testo, all'andarsene annunciato nel titolo risponde alla fine l'appello a venire, a tornare².

Anche gli altri racconti del *Trentesimo anno* sono costruiti attorno al motivo del superamento dei limiti comunemente accettati nei vari ambiti, il linguaggio, l'amore, la ricerca della verità; in una sua dichiarazione poetologica³ fatta nel periodo in cui più intenso è il lavoro a questi racconti (1959), Ingeborg Bachmann sottolinea l'intensa carica utopica del tema dei casi-limite (viene usato il termine *Grenzfälle*), per allargare i confini del proprio mondo, in un'interpretazione pragmatica dell'assunto di Wittgenstein «I confini del mio linguaggio significano i confini del mio mondo»⁴.

Perché in ogni cosa che facciamo, pensiamo o proviamo talvolta vorremmo arrivare al limite estremo. Si risveglia in noi il desiderio di oltrepassare i confini che ci sono posti.

[...] Da questa parte del confine, però, manteniamo lo sguardo rivolto a ciò che è perfetto, impossibile, irraggiungibile, sia che si tratti dell'amore, della libertà o di ogni pura grandezza. Nel rapporto dialettico tra impossibile e possibile ampliamo le nostre possibilità. Conta che noi creiamo questo rapporto di tensione, grazie al quale possiamo crescere; conta che ci orientiamo verso una meta la quale, certo, quando ci avviciniamo si allontana un'altra volta (*W IV*, p. 276).

Nelle sue lezioni di poetica note come *Lezioni di Francoforte* (1959-60), in particolare nella lezione intitolata *Letteratura come utopia*, l'autrice parla della letteratura come di un territorio che deve avere confini aperti verso il futuro, in modo da poter rappresentare «ciò per cui il tempo non è ancora venuto».

D'altra parte, nell'opera della Bachmann si precisa la consapevolezza della necessità di rendere visibili le lacerazioni, gli strappi, le crepe, le separazioni, per esempio il Muro di Berlino (*Un luogo per casualità*, 1964); nel testo concepito per la rivista internazionale "Gulliver" (1963) si legge:

Pensare, certo, pensare storicizzando e soprattutto pensare in modo utopico, in modo che le crepe un giorno veramente erompano, là dove *devono* erompere e dove si deve manifestare il tracciato dei confini, come crepe ideologiche, se si vuole, come crepe nell'uso del linguaggio, che non riguardano solo colui che scrive, ma che riguardano lui per primo (*W IV*, 70).

Sembra di sentire qui l'annuncio del tema del romanzo *Malina* (1971), in cui, tra l'altro, la protagonista afferma a vari livelli la propria insofferenza per i confini tracciati dopo il crollo della monarchia asburgica. *Malina* è ambientato a Vienna, nella Ungargaße; vi è inserito un testo, *I segreti della Principessa di Kagran*, ambientato in un tempo in cui «non esistevano ancora i confini», la protagonista deve affrontare una situazione-limite, «al confine del mondo umano», in una vera e propria discesa agli inferi.

L'assunzione del confine come dimensione interiore, che era già stato anche di Ondina (che ha molti tratti in comune con la Principessa di Kagran), ritorna nella protagonista dell'ultimo dei testi pubblicati in vita, il racconto *Tre sentieri per il lago* (1972); anche qui, come in *Malina*, viene immaginato un territorio privo di confini: la protagonista Elisabeth Matrei e suo padre ricordano spesso il passato dello Stato asburgico; Elisabeth, una fotografa di successo che vive a Parigi e che è ritornata a Klagenfurt a trovare suo padre, fa delle lunghe passeggiate intorno al Wörthersee e spesso rivolge lo sguardo verso sud e verso la zona tra Carinzia, Italia e Slovenia («Dreiländereck»):

fissò lo sguardo verso il Dreiländereck, laggiù avrebbe voluto vivere, in un luogo isolato sul confine, dove c'erano ancora contadini e cacciatori e pensò inconsapevolmente che anche lei avrebbe incominciato così: Ai miei popoli! Ma non li avrebbe mandati a morire, provocando tutte quelle separazioni, poiché erano vissuti bene insieme, naturalmente sempre nell'incomprensione, nell'odio e nella ribellione, ma non si poteva davvero esigere dagli uomini di farsi governare dalla ragione (*W II*, pp. 444-5).

Il confronto con il passato storico viene ulteriormente approfondito grazie all'introduzione nel racconto bachmanniano dei personaggi ripresi dalla *Cripta dei Cappuccini* di Joseph Roth, in particolare di Franz Joseph Eugen Trotta, «un extraterritoriale» che non riesce più a trovare un radicamento in nessun

luogo, fino ad arrivare al suicidio; ma la protagonista Elisabeth Matrei, a differenza di Trotta, riesce ad assumere la propria estraneità, la propria *Fremdheit*, come destino.

In quella che Bachmann ha considerato la sua ultima poesia, *La Boemia si trova sul mare*, il superamento anche dei propri confini interiori⁵ era stato proiettato su un territorio che ha un nome e una realtà ben determinati, ma che una lunga tradizione letteraria, iniziata con Shakespeare, ha reso un luogo dell'immaginario letterario e utopico. Pubblicata nel 1968, *La Boemia si trova sul mare* è per Ingeborg Bachmann il testo a cui più si sente legata e dal quale tuttavia potrebbe anche immaginare di togliere il proprio nome quale autrice, perché si tratta di un regalo a tutta l'umanità⁶:

Io confino con un parola e con un'altra terra,
confino, anche se poco, sempre più con tutto,

boemo, chierico vagante, che niente ha, che niente trattiene
dotato soltanto dal mare, che è dubbio, di occhi per la mia terra d'elezione⁷.

Note

1. Le citazioni sono tratte dall'edizione *Werke* (d'ora in avanti *W*, seguito dal numero del volume e della pagina), hrsg. von Ch. Koschel, I. von Weidenbaum, C. Münster, 4 voll., Piper, München 1978.

2. Per il superamento, da parte della frontaliere Ondina, di altri tipi di confini, come quello tra soggetto e oggetto, in particolare all'interno del discorso artistico, cfr. R. Svandrlík, *Ingeborg Bachmann: i sentieri della scrittura*, Carocci, Roma 2001.

3. Si tratta del testo *La verità è esigibile dagli uomini*, discorso di ringraziamento per il premio dell'Associazione ciechi di guerra, ottenuto per il radiodramma *Il Buon Dio di Manhattan*.

4. Cfr. i due saggi dedicati dall'autrice a Wittgenstein, nel quarto volume dell'edizione *Werke*; cfr. anche il saggio di M. M. Schäffer *Ungetrennt und Nichtvereint. Grenzverläufe im Werk Ingeborg Bachmanns*, in "text+kritik", XI, 1995, pp. 59-70.

5. La connotazione attiva e dinamica di tale superamento è indicata dal fatto che in tutta la poesia non viene usato il sostantivo *Grenze*, bensì il verbo *grenzen*, cfr. anche Ch. Ivanovic', *Böhmen als Heterotopie*, in *Werke von Ingeborg Bachmann: Interpretationen*, hrsg. von M. Mayer, Reclam, Stuttgart 2002, pp. 109-21.

6. Cfr. le annotazioni trovate nel lascito, citate nel volume di S. Weigel, *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Paul Zsolnay-Verlag, Wien 1999, pp. 319 e 356.

7. Traduzione di A. Raja, in L. D'Eramo, G. Sobrino (a cura di), *Europa in versi. La poesia femminile del '900*, Ventaglio, Roma 1989, modificata per poter mantenere "confinare" quale traduzione di *grenzen*; la traduttrice aveva invece scelto "accostarsi".

Tra ironia e *pathos*: *Inventions of the March Hare* di T. S. Eliot

di Arianna Antonielli

Durante l'estate del 1910, T. S. Eliot inizia a trascrivere su di un taccuino le poesie che ha composto a partire dall'autunno del 1909, utilizzando tale *Notebook* come una sorta di album per i suoi primi esperimenti poetici¹. Il taccuino, dal titolo *Inventions of the March Hare* (IMH), viene impiegato dal poeta fino al 1917. Alcuni mesi prima dell'edizione di *The Waste Land* (1922), Eliot dona il manoscritto di quest'ultima al suo benefattore John Quinn, mentre gli vende il *Notebook* contenente circa 50 poesie per 140 dollari, pregandolo però di non consegnarlo alla stampa. Da quel momento in poi, di IMH viene persa ogni traccia ed è soltanto nel 1968, tre anni dopo la morte del poeta, che la Berg Collection della New York Public Library rende noto il ritrovamento non solo del manoscritto della *Waste Land*, ma anche del suddetto taccuino².

Gli *early poems* eliotiani, provenienti sia dal *Notebook* che da alcune *loose leaves*³, sono stati quindi pubblicati, per la prima volta, il 9 aprile del 1996 da Christopher Ricks, in una raccolta dal titolo *Inventions of the March Hare*⁴. La maggior parte di questi versi erano inediti.

Di grande interesse poetico, i componimenti del *Notebook* delineano il percorso di quella che è stata la *Bildung* artistica e umana di Eliot, attraverso una fitta trama di simboli, immagini e metafore; una trama modulata da tonalità patetiche e ironiche, oscene e visionarie, che si dipana lungo «blind alleys» e «vacant lots» alla ricerca di una «overwhelming question» mai pronunciata; e in questa fitta ragnatela linguistico-immaginifica, la follia («as mad as a March Hare»⁵) diventa la prospettiva privilegiata, con cui le maschere eliotiane osservano il mondo che ruota loro attorno; non solo, diventa soprattutto il loro modo di vivere, catturate in una sorta di *ennui* baudelairiana, e il loro modo di essere, frantumate in una varietà indefinita di coscienze e personalità. È una società caduta quella che il poeta rappresenta nelle sue prime poesie, composta da una moltitudine di *personae* schizofreniche e alienate che si muovono come marionette. Una realtà immersa nella rovina, dove il panorama quotidiano inquieta l'occhio dello spettatore e il familiare si fa *unheimlich*.

I

Lo squallore urbano

In *IMH* è possibile rintracciare le primissime modulazioni del tema della rovina, che costituisce la struttura portante e il filo conduttore degli *early poems*. La rovina, nel giovane Eliot, è innanzitutto sinonimo di squallore urbano, nella misura in cui la città si trasforma in uno specchio capace di riflettere il vuoto interiore dell'uomo moderno. Lo scenario che vi appare è, infatti, grigio, spesso immerso nel fango prodotto da una pioggia quasi incessante, talvolta deserto e talaltra affollato di individui ancora più squallidi della realtà in cui vivono. Un *paysage sinistre* di cui si avverte immediatamente la presenza in *First Caprice in North Cambridge* (1909), ambientato in una cittadina squallida e caliginosa, connotata per lo più da elementi negativi o, nel migliore dei casi, neutri. Focalizzando l'attenzione sul panorama urbano che si prospetta ai vv. 1-3 e 5-9, è possibile scorgere in questo uso multiplo di immagini che si intersecano un quadro fatto di desolazione e morte:

A street-piano, garrulous and frail;
The yellow evening flung against the panes
Of dirty windows: and the distant strains
Of children's voices, ended in a wail.

Bottles and broken glass,
Trampled mud and grass;
A heap of broken barrows;
And a crowd of tattered sparrows
Delve in the gutter with sordid patience,

Oh, these minor considerations!...⁶.

La struttura paratattica rende molto complesso l'andamento verbale del componimento ed è dovuta, probabilmente, alla volontà del poeta di non descrivere attraverso azioni o eventi, ma attraverso frammenti visivi o auditivi. Infatti, il quadro è composto unicamente di una serie di immagini che, qui come altrove, sono per lo più negative, a partire dal pianoforte che emette una melodia stridula e fragile⁷, e dalla sera gialla che cala fino all'altezza di finestre i cui vetri sono sporchi, per poi passare alle voci dei bambini, definite non solo lontane ma anche lamentose. E, ancora, vi sono bottiglie e vetri rotti, fango ed erba calpestati, «a heap of broken barrows» (immagine, quest'ultima, che sembra anticipare lo «heap of broken images» di *The Waste Land*, I, 22) e, infine, una folla di passerì sbrindellati che scavano e ricercano pazientemente nel fango qualcosa di ignoto. Primo e unico segno di vita, questi passerì antropomorfizzati scavano non con curiosità o rapidità, ma «con sordida pazienza», come si conviene agli unici personaggi di uno scenario desolato;

uno scenario da cui la voce monologante si allontana repentinamente, con un intervento ironico attraverso il quale intende probabilmente stemperare le proprie emozioni, determinate da tanto squallore, a delle banalissime «considerazioni minori».

Analizzando il lessico, è possibile notare come alcuni termini siano reiterati con particolare frequenza, fino ad acquisire un indubbio valore simbolico. La parola viene catturata in tutte le sue potenzialità espressive ed è capace di evocare nella mente del lettore non solo l'immagine ad essa correlata, ma i colori e i profumi che vivono in tale immagine, in una perfetta alchimia visiva, tattile e sensuale. L'aggettivo *yellow*, per esempio, diventa l'elemento cromatico per eccellenza in queste poesie (raramente alternato al grigio) e reca con sé delle associazioni tutt'altro che implicite: giallo è l'autunno, è la sera cittadina con le sue luci che illuminano l'aria inquinata ma, ancor peggio, è il colore della putrefazione, della malattia e della morte. Ecco perché il giallo, sinonimo di morte, si può trovare accanto all'aggettivo *broken*, che è accompagnato, a sua volta, da una serie di oggetti che esprimono il degrado in cui versa il mondo moderno; una rovina che è simbolo di morte in città affollate di persone, in cui l'uomo è sì segno di vita ma è anche un punto attorno al quale ruotano solo dei *broken objects*. Segnale privilegiato di un mondo infranto, *broken* sembra essere il filo conduttore, a livello lessicale, di tutta l'opera eliotiana. La sua chiara determinazione iconica illumina la visione che il poeta ha della società moderna, soggetta a un lento processo di disintegrazione in cui ogni oggetto, e di conseguenza ogni senso, è frantumato in mille pezzi⁸.

Vi è poi un sostantivo nel *Notebook* che non ha soltanto il suo significato referenziale, ma costituisce anche un paradigma semantico, con le sue molteplici accezioni, ed è *window*. La finestra appare in alcune poesie come una protezione, un divisorio che separa l'interno dall'esterno e infonde sicurezza nell'uomo timoroso di agire e di entrare in contatto con tutto ciò che si trova al di fuori delle mura domestiche⁹; in altre poesie, invece, diventa il mezzo e la condizione stessa per raggiungere la visione¹⁰. Ma vi è anche un'altra possibilità, e si verifica quando la finestra si rivela inadeguata all'osservazione, e questo è esattamente ciò che avviene nella poesia sopra riportata, poiché «the panes / Of dirty windows» (vv. 2-3) rendono sicuramente difficile la visione dei bambini, che dovrebbe essere descritta a livello sintattico dopo i due punti e che invece non compare affatto. La sua assenza è dovuta, infatti, ai vetri delle finestre che, a causa della loro sporcizia, impediscono di vedere ciò che vi è al di là, e cioè i ragazzini, dei quali si possono udire soltanto le voci lamentose.

Ma non è soltanto la visione dei bambini a risultare piuttosto vaga (o meglio a non esserci affatto), perché vaga è la poesia stessa, con la sua atmosfera quasi onirica. In modo analogo, se non fosse per il titolo che contestualizza il luogo, non sarebbe mai possibile capire a quale città Eliot intenda riferirsi,

perché non vi è alcun simbolo o riferimento culturale atto a rappresentare metonimicamente tale luogo. Evidentemente, lo scopo del poeta non è quello di conferire alla suddetta località degli attributi spazio-temporali per differenziarla o paragonarla ad altre, ma quello di voler trasferire questo piccolo palcoscenico in rovina nel palcoscenico del mondo. I paesaggi che troviamo in *IMH* sono infatti differenziati unicamente da un nome che viene loro attribuito e che dà al lettore l'impressione di trovarsi in un luogo diverso da quello del componimento precedente, per fargli poi scoprire che tutte le strade imputridite da un miscuglio di fango e rottami, oppure incupite da personaggi che si trovano sempre su una qualche soglia (simbolo del margine, del filo su cui camminano, del limite tra il fuori e il dentro), sono sempre la stessa strada; un'unica strada che appartiene a un'unica città, il mondo.

2

La strada e il *promeneur solitaire*

È stato precedentemente sottolineato come la finestra assuma in Eliot svariate valenze semantiche. È necessario a questo punto mettere in luce il suo ultimo significato, o meglio, il suo ruolo forse più importante: essa diventa in molte poesie il diaframma attraverso cui il poeta ci permette di vedere e capire lo spazio interno e quello esterno. Vi sono infatti dei componimenti in cui essa non appare soltanto come lo strumento che permette all'occhio del protagonista e a quello del lettore di vedere, ma diventa l'occhio stesso. Da questa *finestra-occhio* dipinta in una *casa-volto* o *casa-uomo*¹¹ è possibile scorgere sia il panorama esterno sia quello interno, ma sempre urbano, degradato e/o ironizzato. In altre parole, quando l'occhio del poeta, venuto a coincidere con la finestra, rivolge lo sguardo dentro se stesso, ciò che vede è spesso un salotto con dame in abiti eleganti, che stanno servendo tè in tazze di preziosa porcellana accanto a gentiluomini intenti a gustare i loro sigari, e anche questa è una visione urbana perché nessuno di questi elementi potrebbe far parte di un contesto naturale. Quando, invece, la finestra-occhio si apre verso l'esterno, o anche quando essa non è presente e la visione è data grazie ai veri occhi dell'io monologante intra-omodiegetico¹², lo scenario che si dipinge è sempre quello cittadino: è un orizzonte immerso nella nebbia, fatto di tetti, case e marciapiedi e, soprattutto, di strade, percorse da uomini soli. La strada è infatti l'unico palcoscenico del *promeneur solitaire*¹³ e lo specchio della sua realtà degradata.

In *Prufrock among the Women*¹⁴, il primo abbozzo della celebre poesia, il paesaggio urbano appare come tetra sinfonia di luci, colori e immagini, e il tema del viaggio emerge subito, in quanto il componimento ha inizio proprio con il verbo di movimento *go* che, ripetuto per ben tre volte attraverso l'esortazione anaforica «Let us go» e collegato a «evening», rappresenta, come in altre poesie, il momento del cammino (vv. 1-3):

...Let us go then, you and I
 When the evening is spread out against the sky
 Like a patient etherized upon a table¹⁵.

Tuttavia, il fatto che l'allocutore senta la necessità di reiterare il suo invito ad andare, fa pensare che né lui né l'allocutario abbiano realmente intenzione di muoversi. Infatti, ripetendo solo verbalmente l'esortazione, l'io sembra procrastinarla all'infinito al fine di ritardare e possibilmente non adempiere tale azione all'interno di uno scenario che, per di più, non ha niente di romantico e non è affatto ideale per il suo "canto d'amore". Inoltre, il suo ipotetico desiderio di non agire sembra confermato dall'immagine della sera come paziente anestetizzato che, in quanto tale, è simbolo di inazione¹⁶.

In modo ancora più compiuto che in *Prufrock among the Women*, è in *Prufrock's Pervigilium*¹⁷ che il tema della rovina si fonde perfettamente con quello della strada. Qui Prufrock si trasforma mentalmente in un anziano *promeneur solitaire*, ma non è possibile decidere se egli intraprenda realmente il cammino di cui parla o se lo abbia soltanto immaginato nella speranza di convincersi ad agire¹⁸. Tuttavia, sia che Prufrock non si sia mai avventurato di sera per delle viuzze strette, sia che abbia realmente visto ciò di cui parla, queste visioni immaginarie sono di grande valore perché delineano la *Weltanschauung* del poeta e sottolineano ancora una volta l'intima unione che intercorre tra la strada, il degrado urbano e l'uomo (vv. 1-7):

Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
 And seen the smoke which rises from the pipes
 Of lonely men in shirtsleeves, leaning out of windows.
 And when the evening woke and stared into its blindness
 I heard the children whimpering in corners
 Where women took the air, standing in entries –
 Women, spilling out of corsets, stood in entries
 [...] ¹⁹.

Ecco dunque che, dalla via, il *promeneur* osserva ciò che si prospetta dinanzi a lui: un orizzonte fatto di marciapiedi, abitazioni e tetti, un mondo immerso nella nebbia, abitato da donne discinte, uomini in maniche di camicia e bambini disumanizzati, privati della loro concretezza e connotati metonimicamente solo da una voce piagnucolosa (come in *First Caprice in North Cambridge*).

È dunque la strada il vero luogo di origine e di appartenenza della rovina che, in quanto tale, trova la sua realizzazione più compiuta attraverso gli occhi di un personaggio, il *promeneur*, che ha fatto della strada la sua dimora e di questa miseria il suo cibo. Ma la strada e il *promeneur* ne sono gli unici testimoni e/o responsabili?

Il salotto borghese

Una delle preposizioni maggiormente adottate dal poeta in questi primi testi è *across*²⁰. Nell'universo eliotiano, in cui il margine tra il fuori e il dentro è piuttosto sfumato, questa preposizione diviene lo strumento lessicale più idoneo a rappresentare il superamento di tale confine, unendo la realtà esterna della strada e quella interna del salotto borghese. Occorre dunque passare, di nuovo, attraverso i vetri della finestra per varcare la soglia che separa questi due mondi, che sono quanto mai lontani e diversi. Infatti, mentre lo spazio all'interno dei «window panes» è raffinato e ordinato, la realtà al di fuori delle mura domestiche, in particolare la realtà della strada, è violenta e degradata.

Il componimento che forse meglio di ogni altro rappresenta il raffinato ambiente borghese è *Interlude in London*, dove la *speaking voice* si fa ironica e accusatoria. È una voce di biasimo verso uomini capaci di costruirsi dimore eleganti soltanto per potervi celebrare i propri rituali e mascherare le proprie nature; uomini in grado di vivere in dimore che, quasi ossimoricamente, non servono affatto a mantenere il calore dell'ambiente domestico, ma a disperderlo, tanto da ibernare chiunque vi si trovi all'interno (v. 1). Come prigionieri, essi vivono sì, ma attraverso i «window panes»; il vetro della finestra che permette al *borghese* di vedere la strada e all'uomo della strada di vedere il salotto diventa il mezzo necessario a entrambi per scoprire l'altra parte di sé (vv. 1-3):

We hibernate among the bricks
And live across the window panes
With marmalade and tea at six
[...] ²¹.

Al v. 3 scopriamo poi la consuetudine forse più borghese del popolo anglosassone: la degustazione del tè, da compiersi ogni giorno alla stessa ora. L'importanza che tale abitudine assume per i membri di questa classe è espressa dal verbo «live» (v. 2), che non solo regge il sintagma preposizionale «across the window panes» (v. 2), ma anche il seguente, che è appunto «with marmalade and tea at six». Ora, omettendo per un attimo il primo sintagma e unendo il verbo al secondo, si otterrebbe un altrettanto probabile ma ironicamente significativo «live with marmalade and tea at six»: il tè e la marmellata serviti alle sei diventano elementi indispensabili al sostentamento del «we»²².

Inoltre, cambiando nei primi tre versi l'oggetto che è strumento dell'ironia eliotiana («bricks» → «window panes» → «marmalade and tea») mutano anche lo spazio e la prospettiva, che da esterni diventano interni: il mattone rappresenta la sfera più esteriore del mondo borghese, cioè la casa; la finestra costituisce sempre il tramite tra la realtà esterna e quella interna; il tè simbo-

leggia, paradossalmente, l'esistenza interna e quindi più intima di quest'uomo. Il crescendo ironico è inoltre inversamente proporzionale al valore contenutistico dei primi tre versi, perché l'ironia raggiunge il suo apice al v. 3, mentre la profondità semantica e la solennità diminuiscono dal v. 1 al v. 3, così che la climax ironica (la marmellata e il tè alle sei sono elementi indispensabili all'uomo) viene a coincidere con l'anticlimax semantica o contenutistica che si ha sempre al v. 3.

Ai vv. 4-8, la prospettiva si fa ancora più specifica e interiore, poiché l'accusa è ora diretta esclusivamente all'essere umano, e non più alle sue abitudini e al suo *milieu*:

Indifferent to what the wind does
 Indifferent to sudden rains
 Softening last year's garden plots

 And apathetic, with cigars
 Careless, [...] ²³.

L'aggettivo *indifferent* diventa l'attributo principale dell'uomo eliotiano. Egli è indifferente all'azione del vento che muta il paesaggio e alle piogge improvvise che fanno rinascere la terra. Tutto ciò che conta, agli occhi di questo sempre più definito «we», è condurre una vita apatica e sterile, perché è un essere incapace di contemplare la natura che rinasce e rinascere con lei ²⁴.

4

Due palcoscenici sovra-opposti per un unico protagonista

L'esistenza borghese descritta dal poeta in queste poesie non è altro che la vita piatta e noiosa di Boston, nella cui atmosfera opprimente egli ha saputo trovare spunti interessanti per dare avvio alla composizione di *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, in cui ha saputo rappresentare un diverso panorama borghese e, soprattutto, unire i due luoghi e le due *personae* che abbiamo incontrato.

A partire dalla prima stanza di *Prufrock among the Women*, l'io si fa portavoce di quella che sembra essere, ai suoi occhi, una profonda verità: il pericolo che sta nell'attraversare qualunque strada, perché ognuna «ti conduce verso una domanda sconcertante» (v. 10). Paradossalmente, però, questa domanda sembra portare Prufrock in un mondo completamente diverso da quello violento e povero della strada: egli fa infatti il suo ingresso nel *milieu* raffinato e femminile di un salotto borghese.

La prima visione ha per oggetto le donne o, meglio, delle donne che camminano. Quest'immagine dà ovviamente spazio all'ironia, perché se la ricerca predilige il movimento, «the women» potrebbero essere in procinto di adempiere alla loro *quest*. Una ricerca sicuramente originale, dal momento che

prende avvio all'interno di un ambiente chiuso e limitato. L'ironia si fa ancora più acuta quando, al v. 14, Prufrock sottolinea che le donne parlano di Michelangelo, suggerendo implicitamente la sterilità di tale conversazione compiuta sgombrando da una stanza all'altra:

In the room the women come and go
Talking of Michelangelo²⁵.

L'incapacità di agire che si manifesta attraverso le chiacchiere delle donne e il loro "non-movimento" nell'andare e venire rappresenta un altro simbolo di questo *milieu*; una paralisi che cattura lo stesso Prufrock, il quale, ai vv. 23 e 37, sembra volersi assicurare che c'è tempo per tutto, riducendosi in tal modo a una sterile attesa: «And indeed there will be time»²⁶. Del resto, egli porta già in sé i segni del "contagio", come provano il suo abbigliamento (vv. 42-43, «My morning coat, my collar mounting firmly to the chin / My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin»²⁷) e le sue stesse parole (v. 51, «I have measured out my life with coffee spoons»²⁸). Infatti, dopo avere utilizzato gli strumenti propri dei borghesi, Prufrock si rende conto che le loro armi non possono sondare il suo io né, tanto meno, carpirne la verità.

Così, al v. 1 del *Pervigilium* si assiste alla metamorfosi di questo personaggio che, abbandonata la maschera del *borghese*, indossa i panni del *promeneur-observateur*: «*Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets*». Tuttavia, come abbiamo notato *en passant*, il cambiamento di Prufrock sembra avvenire soltanto a livello mentale: la sua mancanza di coraggio nell'osare gli impedisce di essere un *promeneur* e la sua capacità di guardare al di là della superficie gli vieta di divenire un vero borghese. Ecco allora che Prufrock, borghese fallito, richiama alla mente il party e le sue conseguenze, considerandolo infatti la causa del suo indugiare, della sua incapacità di condurre il momento alla crisi (*[The Love Song of J. Alfred Prufrock, resumed]*, vv. 5-6):

Should I, after so many cakes and ices
Have the strength to force the moment to its crisis?²⁹

E ancora, ai vv. 16-19, eccolo che si pone la domanda forse più importante:

Would it have been worth while
To have bitten off the matter with a smile
To have squeezed the universe into a ball
To roll it toward some overwhelming question –
[...]³⁰.

Prufrock vorrebbe sconvolgere queste donne con la sua misteriosa domanda, distruggendo così il loro falso mondo e denudandole, definitivamente. Ma

non può farlo, perché è incapace di agire, di comunicare e, soprattutto, perché sa che le sue parole non avrebbero alcun effetto su queste donne, troppo radicate nelle loro abitudini per poter comprendere il suo gesto.

Allora cambia di nuovo contesto, indossa forse per l'ultima volta la maschera del *promeneur* e riformula la stessa domanda, unendo alla fine il polo della strada con quello del salotto (vv. 25-29):

Would it have been worth while
 After the sunsets and the dooryards and the sprinkled streets
 After the novels, after the teacups, and the skirts that trail along the floor,
 And this, and so much more
 – It is impossible to say just what I mean!³¹

Ma il risultato è lo stesso: la *overwhelming question* non può essere formulata. Entrambi i poli si rivelano inadeguati ad accogliere la sua domanda perché, in fondo, è lui stesso ad essere estraneo sia all'uno che all'altro, pur avendo cercato di plasmare i suoi lineamenti con i due volti della stessa maschera.

L'«eroe» eliotiano *par excellence* è l'essere umano, con tutti i suoi difetti e le sue abitudini; è una sola *persona* da cui dipende l'unità di ogni poesia, proprio perché ad essa sono riconducibili i molteplici punti di vista dei vari protagonisti; è Prufrock che non ha il coraggio di iniziare la sua *quest* e che si nasconde dietro una maschera di falso perbenismo, *poenae damni* per la sua incapacità di rivelare agli altri e a se stesso la propria natura. È, in definitiva, un *uomo-marionetta* (*bourgeois* e *promeneur*), che recita nei due palcoscenici opposti ma sovrastanti (il *boudoir* borghese e la strada) del teatro umano.

Note

1. Cfr. L. Gordon, *T. S. Eliot. An Imperfect Life*, Vintage, London 1998, p. 33.
2. Nel 1958 la New York Public Library acquista il *Notebook* eliotiano dalla signora Conroy (nipote di Quinn) e ne annuncia il ritrovamento il 25 ottobre 1968 da New York; il 7 novembre 1968 Donald Gallup consegna alla stampa la sua dettagliata recensione dei manoscritti eliotiani, dal titolo *The "Lost" Manuscripts of T. S. Eliot*, pubblicata sul "Times Literary Supplement", November 1968, e sul "Bulletin of the New York Public Library", LXXII, December 1968, pp. 641-52.
3. Le 12 pagine mancanti, contenenti altri componimenti del giovane poeta e ritrovate sempre nel 1968 tra le carte di Ezra Pound a Yale, sarebbero state eliminate dallo stesso Eliot considerata, probabilmente, la loro volgarità.
4. T. S. Eliot, *Inventions of the March Hare*, ed. by C. Ricks, Faber & Faber, London 1996.
5. Per il personaggio simbolico della lepre marzolina cfr., inoltre, W. Shakespeare, *Two Noble Kinsmen* e L. Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland* e *Through the Looking-Glass*.
6. «Una pianola di strada, garrula e fragile / la sera gialla scagliata contro i vetri / di finestre sporche: e le note lontane / di voci infantili, consumate in un lamento. // Bottiglie e vetri rotti, / fango ed erba calpestati; / un mucchio di carriole rotte; / e una folla di passerii sbrindellati / scavano nel fango con sordida pazienza. // Oh, queste considerazioni minori!...» (traduzione mia).
7. Si noti che gli attributi «garrulous and frail» sono solitamente usati per caratterizzare gli uomini e non le pianole di strada.

8. Cfr. A. Serpieri, *T. S. Eliot: le strutture profonde*, Il Mulino, Bologna 1985, pp. 69-99.
9. Cfr. *Interlude in London* (1911).
10. Cfr. *Mandarins 2* (1910).
11. La casa-volto o la casa-uomo possono essere viste come possibili maschere della voce poetica in quelle poesie in cui egli non compare come personaggio intra-omodiegetico, oppure possono rappresentare delle metafore umane che scrutano e deridono il protagonista della casa, il *borgnese*, o quello della strada, il *promeneur solitaire*.
12. Per io monologante intra-omodiegetico si intende un personaggio analogo a quello di Prufrock, il quale narra, attraverso il suo monologo drammatico, tutto ciò che scorge durante il suo cammino o all'interno del salotto borghese; il lettore può vedere soltanto ciò che Prufrock stesso vede perché la prospettiva va a coincidere con gli occhi di questo personaggio, sul quale si ha dunque una focalizzazione interna fissa. Le espressioni "focalizzazione interna fissa", così come "personaggio intra-omodiegetico", appartengono propriamente al campo della prosa; mi sono tuttavia presa la libertà di utilizzarle in riferimento ad alcune poesie eliotiane le quali, per loro natura, si avvicinano molto al racconto, pur se in maniera ellittica e frammentaria. Per questo si possono considerare *personae* come Prufrock pari a personaggi intra-omodiegetici, in quanto non solo fanno parte della diegesi delle poesie, ma ne sono i veri protagonisti.
13. La figura del *promeneur solitaire* è senza dubbio, insieme a quella del borghese, la principale maschera dell'uomo eliotiano. Mentre la seconda è protagonista del salotto borghese, la prima lo è della strada. Il *promeneur* è, infatti, un personaggio prettamente maschile, "eroe" delle notti urbane, trascorse vagando per strade semideserte, in cui il chiarore lunare fa da controcanto alla luce artificiale dei lampioni.
14. L'incipit di *Prufrock among the Women* è identico a quello della versione definitiva della poesia; l'unica differenza sta nel minor numero di segni di interpunzione nella prima rispetto alla seconda.
15. «...Andiamocene, allora, tu ed io / quando la sera è stesa contro il cielo / come un paziente anestetizzato su un tavolo» (trad. it. *La canzone d'amore di J. Alfred Prufrock*, a cura di A. Serpieri, in "L'albero", XXXIII, 66, 1981, p. 111).
16. Quest'immagine è di particolare importanza anche perché offre un ottimo esempio di correlativo oggettivo, tecnica che sarebbe stata successivamente teorizzata da Eliot.
17. L'importanza di *IMH* è in gran parte dovuta alla presenza, in tale raccolta, dei primi abbozzi della celebre poesia *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, versi che sarebbero poi divenuti parte integrante della stessa. La stesura di tale componimento coincide per lo più col periodo che Eliot trascorre a Parigi (settembre 1910-aprile 1911). Vi sono tuttavia alcune parti che sembrano essere trascritte nel *Notebook* l'anno precedente e altre ancora intorno al 1912, dopo il suo ritorno a Harvard (Gordon, *T. S. Eliot*, cit., p. 63).
18. Nel *Pervigilium*, la strada è vissuta e narrata da un io lirico che fa parte di questo contesto, ma che talvolta riesce a interiorizzarlo così profondamente da confondere la sua realtà interna con quella esterna in un continuo dentro-fuori della narrazione. In altre parole, le strade della città diventano le strade dell'inconscio, per poi ritornare quelle reali e così via.
19. «Dirò, sono andato al crepuscolo per strade strette / e ho visto il fumo che sale dalle pipe / di uomini soli in maniche di camicia, affacciati alle finestre. / E quando la sera si svegliava fissando la sua cecità / udivo i bambini piagnucolare agli angoli / dove le donne frescheggiavano negli atri - / donne dai corsetti prorompenti, in piedi negli atri» (traduzione mia).
20. Cfr., per esempio, *Interlude in London* (v. 2) e *Mandarins 3* (v. 5).
21. «Iberniamo tra i mattoni / e viviamo attraverso i vetri delle finestre / con marmellata e tè alle sei» (traduzione mia).
22. Cfr., al riguardo, *Portrait of a Lady* (vv. 10-11 e 34).
23. «Indifferenti all'azione del vento / indifferenti alle piogge improvvise / che ammolano gli appezzamenti dell'anno precedente // e apatici, con sigari / incuranti» (traduzione mia).
24. Cfr., a proposito della figura dell'*uomo-marionetta* o dell'*uomo-vuoto*, *Gerontion* (1919), *The Waste Land* e *The Hollow Men* (1925).

25. «Nella stanza le donne vanno e vengono / parlando di Michelangelo» (trad. it. *La canzone d'amore di J. Alfred Prufrock*, cit., p. 112).

26. «E certo ci sarà tempo» (*ibid.*).

27. «La mia giacca da mattina, il colletto che sale rigido al mento, / la cravatta ricca e non vistosa, ma fissata da un semplice spillo» (*ibid.*).

28. «Ho misurato tutta la mia vita con cucchiaini da caffè» (*ibid.*).

29. «Dovrei, dopo così tanti dolci e gelati / avere la forza di forzare il momento alla sua crisi» (*ibid.*).

30. «Ne sarebbe valsa la pena / di liquidare la questione con un sorriso, / di premere l'universo in una palla / per rotolarlo verso una domanda sconcertante / [...] Ne sarebbe valsa la pena, / dopo i tramonti e i cortili e le strade spruzzate di pioggia, / dopo i romanzi, dopo le tazze da tè, dopo le gonne strascicate sul pavimento - / e questo, e tanto di più / - è impossibile dire esattamente ciò che intendo!» (ivi, p. 114).

31. «Ne sarebbe valsa la pena / dopo i tramonti e i cortili e le strade spruzzate di pioggia / dopo i romanzi, dopo le tazze da tè, e le gonne strascicate sul pavimento, / e questo, e tanto di più / - è impossibile dire esattamente ciò che intendo!» (*ibid.*).



Anatevka, o del confine

di *Guido Fink*

For it is by living on the borderline of history and language, on the limits of race and gender, that we are in a position to translate the differences between them into a kind of solidarity¹.

1. Al finale del musical americano *Fiddler on the Roof* (*Il violinista sul tetto*, musiche di Jerry Bock e coreografie di Jerome Robbins su libretto di Joseph Stein, ispirato ai racconti pubblicati in *yiddish* fra il 1894 e il 1916 dallo scrittore ebreo ucraino Sholem Rabinovitch, 1859-1916, con lo pseudonimo augurale di Sholem Aleichem – qualcosa come “la pace sia con voi”) la famiglia del protagonista e tutti i compaesani devono precipitosamente abbandonare Anatevka, il loro *shtetl*², il villaggio dove abitano da generazioni: la polizia russa li ha gentilmente avvertiti che per ordine dello zar si deve procedere a un *pogrom*, requisendo tutte le case e magari uccidendo chi si attardasse a fare le valigie. Bisogna dunque allontanarsi al più presto: Golde, l’energica moglie di Tevje, il lattivendolo protagonista, cerca di fare coraggio ai vicini e a se stessa osservando che, in fondo, ad Anatevka non lasciano poi un gran che:

GOLDE	After all, what `ve we got here? A little bit of this A little bit of that
YENTE	A pot
LAZAR	A pan
MENDEL	A broom
AVRAM	A hat
TEVJIE	Someone should have set a match to this place long ago [...]
MENDEL	People who pass through Anatevka don’t even know they have been here ³ .

In realtà lo spettatore, anche perché questa scena giunge al termine dello spettacolo, capisce che gli esuli cercano di farsi coraggio, ma che in effetti ad Anatevka lasciano ben più delle loro modeste masserizie. Nel pluripremiato film hollywoodiano di Norman Jewison (1971) si allude anche, tanto per rincuorarsi e per superare le angosce del momento, alle diverse destinazioni verso le quali i vari personaggi hanno deciso di dirigersi: Yente, la sensale di matrimoni, pensa alla Palestina; Tevje e il suo amico Lazar, il macellaio, hanno scelto invece l’America, il primo a New York il secondo a Chicago: «so we’ll be neighbors!»⁴. Sia il film sia il musical cercano di far capire allo spettatore che dopo la partenza involontaria degli ebrei del luogo poco o nulla resterà ad Anatevka: tant’è vero che si allontanerà per sempre dal villaggio abbandona-

to la stessa figura metaforica di cui al titolo, quel “violinista sul tetto”, ovvio omaggio a Chagall e alla precarietà della vita ebraica, incredibilmente scambiato da alcuni recensori italiani del film per un personaggio in carne e ossa. Questo in America non potrebbe accadere, grazie al successo del film, che circola regolarmente, specie in occasione delle feste ebraiche, nei canali televisivi, e dello stesso musical, autentico *evergreen* che viene periodicamente ripreso sulle scene con nuovi attori e cantanti (anche se nessuno, a quanto pare, è riuscito finora a cancellare il ricordo di Zero Mostel, mitico primo interprete di Tevje sulle scene di Broadway, o quello quasi altrettanto mitico dell’attore israeliano Topol, interprete dell’edizione londinese dello spettacolo e del film di Jewison).

2. Da qualche anno, comunque, Tevje il lattivendolo è diventato di casa anche sulle scene italiane, grazie a due diverse edizioni che ce ne ha dato Moni Ovadia, attore e autore legato come pochi altri alla tradizione *yiddish*: tant’è vero che, volendo ovviamente evitare sia il ricalco della versione inglese sia fastidiose e impossibili traduzioni delle *lyrics* di Stein in italiano, l’edizione che circola nei nostri teatri presenta in questi termini le battute da noi più sopra citate:

GOLDE	Eygentlech vos hobn mir do? A bisele fun dos, a pitsele fun yens
YENTE	A pot
LAZAR	A fan
MENDL	A barsht
AVRAM	A hut
TEVJIE	S’volt shoyng lang tsayt geven do unterleygn A shvebele un brenen zol es!
MENDEL	Mentshn vos forn farbay Anatevke veysn Gornisht as zey zenen do geven?

Questo ricorso allo *yiddish*, la lingua vernacolare usata da Sholem Aleichem in questi racconti e adottata dagli ebrei di origine tedesca durante il lungo esilio nella Russia e nell’Europa dell’Est, riguarda nel *Violinista* di Ovadia soltanto le parole delle canzoni: i dialoghi vengono recitati in italiano da Ovadia e dagli altri attori della sua compagnia. Ma prima di questa edizione, andata in scena per la prima volta a Pavia nel 2002, Ovadia ne aveva presentato (al Teatro Biondo di Palermo e al Piccolo Teatro di Milano nel 1999-2000) un’edizione molto più “filologica”, che del tutto prescindeva dal musical di Broadway ed era interamente o quasi parlata in *yiddish*, non senza ricorso ai *soft titles*, le traduzioni sovrimpresse usate comunemente in America per il teatro d’opera. In effetti, più che filologico, questo primo accostamento di Ovadia al *Violinista* poteva definirsi un libero, personalissimo adattamento e un omaggio, da un

lato a Pirandello, dall'altro a uno dei massimi maestri del teatro ebraico, il polacco Tadeusz Kantor: come negli indimenticabili spettacoli allestiti da quest'ultimo ogni attore aveva accanto a sé una marionetta raffigurante il proprio personaggio; e come la Madama Pace dei *Sei personaggi*, lo stesso Tevje si materializzava sulla scena, fantasma-fantoccio evocato dalla sua Anatevka grazie alla magia del teatro. Perplesso di fronte a questa edizione della sua vicenda, affidata a interpreti del nostro tempo, in buona parte non ebrei, e dunque ovviamente ignari di come si vivesse e si morisse nelle tante Anatevke disseminate nell'impero russo nel secolo XIX, il fantasma-fantoccio disturbava continuamente lo spettacolo, minacciava di interromperlo: soltanto alla fine del primo tempo, suo malgrado commosso, acconsentiva che la recita potesse liberamente continuare; e lo spettacolo proseguiva fino a che Anatevka veniva nuovamente abbandonata, per l'ennesima volta – in attesa, s'intende, che il sipario si alzasse sulla successiva replica.

3. Ma Tevje e gli altri, secondo Ovadia, non lasciano veramente la loro Anatevka. Al termine del secondo tempo del suo *Violinista* – e dunque dell'edizione almeno apparentemente più fedele o meno lontana dal musical originario – gli esuli escono dalla scena non prima di essersi caricati sulle spalle le loro casupole, in un ovvio rimando figurativo e ideale alla festa ebraica di *Sukkot*, ovvero delle capanne: una delle feste più liete del calendario ebraico («tu non sarai che gioia», prescrive in proposito il *Deuteronomio*) e «simbolo della sopravvivenza del popolo d'Israele ad opera della Provvidenza»⁶. Al di là di un apparente contrasto – fra il rimando a una allegra festa e la miseranda realtà –, il finale dello spettacolo vale a suggerire sia la tristezza di un ennesimo esilio, sia una garanzia di continuità nonostante tutto: proprio come il finale del primo tempo (mi riferisco sempre al *Violinista* nella versione Ovadia) presentava la modesta ma felice cerimonia nuziale tra la figlia maggiore di Tevje, Tzaytl, e il suo giovane e timido innamorato, Mottl, ma non esitava a interromperla con allarmanti immagini in video di *pogrom* e di stragi imminenti: anche questa storia di migrazioni e di confini viene dunque a situarsi, secondo Ovadia, su un continuo crinale, fra momenti di gioia e di speranza e la minaccia del loro contrario. Tutto questo avviene, in entrambe le letture che Ovadia ci ha dato del testo di Sholem Aleichem, perché la sua è sempre e comunque un'interpretazione *midrashica*, ovvero «una rilettura-riscrittura che in un modo o nell'altro ci comunica nuovi aspetti e nuove rivelazioni di un testo originario»⁷.

Sono tanti, del resto, i confini che partendo da Anatevka Tevje e i suoi compagni dovranno superare, e tanti i confini linguistici culturali e di “genere” che la vicenda ideata da Sholem Aleichem varcherà vittoriosamente nel secolo XX. I racconti di Tevje e delle tante, troppe figlie a cui deve provvedere e soprattutto trovare marito, non senza qualche incertezza nel calcolo com-

plessivo (si parla di sette ragazze nel primo racconto, di sei nel sesto, e di cinque nell'ultimo, mentre sia il musical sia il film di Jewison si concentrano sulle vicende delle tre più grandi, utilizzando le due più piccine solo per qualche numero d'insieme) cominciano ad apparire nel 1894 su una rivista *yiddish* di Varsavia, "Der Hoyzfraynt", e di lì si diffondono in tutto il mondo centro-orientale: è un vero, grande successo, anche se i tempi sono tutt'altro che favorevoli (gli anni fra il 1881 e il 1917 vengono considerati dagli storici una delle epoche più cupe e sanguinose nella storia degli ebrei, dopo i massacri dei cosacchi in Ucraina nei secoli XVII e XVIII e prima della *Shoah*) e anche se più tardi la figura di Tevje apparirà a critici progressisti come Jacob Glatstein come l'incarnazione di uno spirito tutto sommato conservatore in tempi di violenze e di aspirazioni rivoluzionarie⁸. Negli anni Trenta, in ogni caso, ne deriva uno spettacolo teatrale in *yiddish*, che si limita a mettere in scena due o tre dei racconti originari, ovvero le vicende delle tre figlie maggiori, eliminando del tutto le più piccine: è uno spettacolo che ottiene un enorme successo anche negli Stati Uniti grazie all'interpretazione di un prestigioso attore del teatro *yiddish* newyorkese, Maurice Schwartz (1890-1960), e mescolando dramma, tragedia, commedia e interludi musicali legati al rito raggiunge tonalità shakespeariane: automatico, anche grazie al carisma e all'intensità del protagonista, il richiamo al *King Lear*. Lo stesso Schwartz, in qualità di regista e interprete, ne trarrà nel 1939 un film girato in America, uno dei massimi successi mai ottenuti dal cinema *yiddish*, che in genere si rivolge, con modeste ambizioni, a un pubblico minoritario, e normalmente non viene nemmeno recensito dalla stampa dell'epoca: la prima sequenza, una scena di mietitura girata dalla *troupe* di Schwartz nel villaggio di Jericho a Long Island, a pochi minuti da Manhattan, potrebbe trarre in inganno, secondo il critico del "New York Times": «non si è mai visto nulla di più tipicamente russo, nemmeno nei film sovietici»⁹. Infine (ma potrà esserci una fine, per la storia di Tevje e delle sue figliole?) avremo negli anni Sessanta e Settanta i successi planetari del musical di Broadway e del film di Hollywood (girato in quella che allora era ancora la Jugoslavia). Questi successi non hanno comunque cancellato dalla memoria gli scritti originari di Sholem Aleichem, che al contrario vengono frequentemente ristampati nella traduzione inglese di Hillel Halkin (1987) e sono recentemente assurti a un rango "canonico": un critico raffinato e personalissimo come Harold Bloom li inserisce fra le opere più significative del "canone occidentale"; un'autorevole studiosa di letteratura e tradizione ebraica, Ruth R. Wisse, li pone al primissimo posto nella formazione di quel che definisce un «moderno canone ebraico», facendoli seguire dal *Processo* (Kafka inizia a scrivere nel 1914, lo stesso anno in cui Sholem Aleichem si congeda dai suoi lettori) e dalla grande narrativa ebraica del Novecento, Babel', Joseph Roth, Sholem Asch, Bruno Schultz, Isaac Bashevis Singer, via via fino alla letteratura della *Shoah* (Primo Levi, Anne Frank, Elie Wiesel), alla fioritura

ebraico-americana del dopoguerra (Bellow, Malamud, Philip Roth, Cynthia Ozick) e alla recente narrativa israeliana (A. B. Yehoshua, Grossman, Oz, Shabtai ecc.)¹⁰.

4. Non se lo sarebbe mai aspettato, Tevje il lattivendolo, di trovarsi un giorno in una compagnia così qualificata, di venire indicato come il capostipite di una schiera di personaggi illustri: personaggi di Kafka, di Babel', di Saul Bellow, che certo ad Anatevka non c'erano mai stati e non ci sarebbero andati mai, nemmeno per errore. Via via, negli otto racconti successivi che compongono il *corpus* delle sue disavventure, Tevje si presenta in modo più che mai modesto, rivolgendosi in tono rispettoso all'autore (che chiama Pan Sholem Aleichem), forte soltanto del suo buon senso popolano e di una inesausta capacità di rassegnazione: cerca sempre di consolarsi, quando le cose non vanno per il verso dovuto, con un proverbio o una citazione dalle Scritture. Al tempo stesso, quando si sente ingiustamente colpito non esita a prendersela con il suo Dio; e il suo traduttore, Hillel Halkin, non manca di collegarlo alla ricca tradizione dei *God arguers*, gli ebrei fedeli al Signore ma pur sempre pronti a lamentarsi del suo comportamento, come Abramo, Mosè o Giobbe¹¹. Nelle sue ormai plurime reincarnazioni – sulla pagina, a teatro, al cinema – Tevje continua a conversare con l'onnipotente, ringraziandolo quando è il caso, educatamente rimproverandolo se gli sembra che abbia commesso un'ingiustizia o un errore; può anche ironicamente ringraziarlo per avere scelto la sua gente come popolo eletto, e allo stesso tempo pregarlo, se possibile, di scegliere la prossima volta qualcun altro (ma è significativo che nel film di Norman Jewison il colorito e risentito Tevje interpretato dall'attore Topol guardi in macchina, e non in alto nei cieli, quando dialoga con il suo Dio: ormai siamo noi, il pubblico in platea, l'unica autorità delegata a dargli torto o ragione).

Rispetto agli eventuali lettori, il Tevje originario rimaneva invece, come osserva Ruth R. Wisse, a duplice e rispettosa distanza («twice removed»): fra lui e noi tutti esiste infatti, essenziale anche se alieno da interventi personali, il filtro dell'autore, che intuiamo, via via, divertito o commosso; di quell'autore che ricorre a uno pseudonimo – e allo *yiddish*, anziché all'ebraico – quando ci racconta queste storie evidentemente non importanti. All'autore, a sua volta, per esempio nel finale del primo racconto, Tevje chiede il piacere di non venire incluso nelle sue storie, o comunque di non apparire con il suo vero nome e cognome: «please don't stick me in any of your books; and if this is too much to ask, do me a favor and at least leave my name out»¹²: da ambo le parti, il patto autore-personaggio si svolge dunque su un piano semiclandestino, all'insegna (apparente?) di una duplice censura.

Come e perché finiscano sempre per incontrarsi, magari in luoghi diversi e ad anni di distanza, il lattivendolo e lo scrittore che lo elegge personaggio principale di un intero ciclo delle sue storie, si può spiegare solo con la vo-

cazione nomadica e itinerante che caratterizza le figure appartenenti al mondo dello *shtetl*, un mondo che sarebbe erroneo considerare bloccato nelle sue dimensioni culturali tradizionali e nei suoi orizzonti geograficamente ben delimitati (un altro ciclo di racconti di Sholem Aleichem si intitola *Railroad Stories, Storie ferroviarie*). E già i primi due capitoli, composti a cinque anni di distanza l'uno dall'altro (1894 e 1899), presentano due situazioni simmetriche e rovesciate al tempo stesso: nel primo, Tevje durante il suo regolare tragitto da uno *shtetl* all'altro per vendere il latte incontra due donne, madre e figlia, che si sono smarrite e le riconduce a casa dal rispettivo marito e padre, un ricco signore che lo ricompensa generosamente, fornendogli i mezzi per aprire una latteria con produzione di burro, formaggi, latticini ecc. (siamo, secondo la Wisse, di fronte a una vera e propria pastorale che fa pensare all'Inghilterra elisabettiana)¹³; nel secondo, invece, Tevje fa un incontro molto meno felice con un certo Menachem Mendl, prototipo del *Luftmensch*, l'uomo che vive d'aria e di sogni impossibili, e avendo ben poco saggiamente seguito i suoi consigli si ritrova nella men che modesta situazione di partenza, quella descritta nel primo episodio, con l'aggravante che per ciascuna delle figlie più grandi sarebbe ormai indispensabile poter provvedere a una dote, in mancanza della quale risulta inutile ogni speranza di poterle "accasare" con un buon partito. Dura ben poco, a quanto risulta dal testo, il sogno del benessere, della «huge house with a real tin roof, and lots of wings, and all kinds of rooms and alcoves and pantries filled with good things, and my wife Golde, a regular lady now, walking from room to room with a key ring in her hand»¹⁴: quel sogno che nel musical di Bock e Stein viene fedelmente rispecchiato nella canzone più fortunata dello spettacolo, *If I were a rich man (Se fossi un uomo ricco: Oy ven ich bin Rotschild*, nella versione *yiddish*):

I'd build a big tall house with rooms by the dozen [...]
 Right in the middle of the town
 There would be one long staircase just going up
 And one even longer coming down
 And one more leading nowhere just for show¹⁵.

5. Tevje, è ovvio, non sarà mai un uomo ricco e felice: avrà sempre occasioni di lamentarsi e di sostenere con vigore il suo ruolo protestatario di *God arguer*. Ma non si deve nemmeno credere che ad Anatevka nulla cambi, che il villaggio resti al riparo dai colpi della Storia: quel che accade alle prime tre figlie, Tsaytl, Hodl e Chava, riflette via via, in modi diversi, alcuni "segni del tempo" evidentemente avvertibili anche all'interno di uno *shtetl*. Nell'episodio intitolato *Today's Children* (1899), che rivela quanto siano cambiati i "bambini dei nostri giorni" ad Anatevka, Tsaytl viene chiesta in sposa, con il tramite regolare della mezzana Yente, da un ricco e anziano vedovo, il macellaio Layzer (o Lazar) Wolf, che l'accetta anche senza dote ed è amico di

Tevjie: ma la ragazza, incredibilmente, rifiuta, sostenendo che fin da quando erano bambini, lei e il sarto Mottl si sono sempre voluti bene, e si sono reciprocamente promessi in matrimonio. Tevjie e (soprattutto) sua moglie Golde sono a dir poco sbalorditi: quando mai si è sentito dire che due ragazzi decidano fra loro di sposarsi senza chiedere il permesso a chi di dovere? Di fronte alle lacrime della figlia, e all'insolita energia dimostrata da Mottl, in genere timidissimo, Tevjie finisce per lasciarsi convincere (ma per convincere anche la moglie dovrà inventarsi un brutto sogno, per cui mobilita i fantasmi della prima moglie del macellaio e della defunta suocera, giunti dall'Averno per sconsigliare il matrimonio fra Tsaytl e Lazar Wolf). Cinque anni dopo Hodl, la seconda e a quanto pare la più bella e disinvolta fra le ragazze, si innamora di un giovane studente rivoluzionario, Perchik, che per il vero gode anche delle simpatie di Tevjie, tanto è vero che è spesso invitato a cena per il sabato: ma per seguire questo ragazzo dalle idee pericolose e tenuto d'occhio dalla polizia zarista Hodl dovrà abbandonare la famiglia e seguirlo in Siberia, dove è stato confinato per un numero imprecisato di anni. Terzo e più drammatico caso, la terza figlia, Chava, sposa addirittura un *goy*, un non ebreo, un giovane militare russo di nome Chvedka, e dal giorno delle nozze in poi, praticamente sequestrata dal *pope* e dalle altre autorità cristiane del villaggio, non potrà più avere contatti con la famiglia. Se *Today's Children*, la puntata dedicata a Tsaytl e al sarto Mottl (1899), è ancora interamente mantenuta su toni di commedia, già l'epilogo di Hodl (1904), con quella squallida partenza dei due innamorati per la Siberia, si avvicina a esiti melodrammatici, confermati dalle ultime parole di Tevjie al suo autore-ascoltatore, che pure sono al tempo stesso comiche e tutt'altro che comiche: «You know what, Pan Sholem Aleichem? Let's talk about something more cheerful. Have you heard any news of the cholera in Odessa?»¹⁶.

Del tutto melodrammatico, infine, l'esito di *Chava* (1906), che Sholem Aleichem scrive mentre è in viaggio verso gli Stati Uniti: il fallimento della rivoluzione del 1905, la recrudescenza dei *pogrom* (fra i quali la strage di Odesa e quella di Kiev, alla seconda delle quali lo scrittore doveva assistere personalmente dalla finestra di un albergo dove la polizia per fortuna non era entrata) avevano fatto cadere tutte le illusioni sulla possibilità di progresso e di cambiamento. Lo stesso Tevjie, di fronte alla perdita della terza figlia, finisce per porsi domande pericolose, più che mai in linea con il suo ruolo di *God arguer*: «What being a Jew or not a Jew matter? Why did God have to create both?»¹⁷. Proprio la vicenda di Chava varrà a rendere a tratti intensamente tragico il film diretto e interpretato da Maurice Schwartz, e che si chiuderà con la cacciata del protagonista e di quel che resta della sua famiglia dal paese per decisione inappellabile delle autorità locali: «Dove andiamo?», gli chiede una delle figlie che gli è rimasta accanto, e la risposta è: «Nei boschi: le bestie feroci non possono essere più crudeli».

6. Eppure, proprio questa vicenda – le nozze di Chava con il non ebreo Chvedka (ribattezzato Fjedka) – vale nel musical di Stein e Bock e nel film di Norman Jewison a rovesciare in senso positivo le premesse e gli esiti del testo di Sholem Aleichem, grazie allo spirito liberale e assimilazionista che nell’America dei nostri tempi appare dominante. Quando, nel finale, gli ebrei di Anatevka sono costretti all’esilio dalla polizia zarista, Tevjie, Golde, la figlia Tsaytl e il genero Mottl vedono inaspettatamente comparire Chava e il giovane marito russo, che hanno deciso di andarsene a loro volta, per solidarietà verso gli ebrei; e chiedono a Tevjie di benedirli. «Ce ne andiamo anche noi», dice Chava; e Fjedka: «Alcuni sono cacciati dalle parole, altri dal silenzio». Tevjie, all’inizio immobile e taciturno, finisce per concedere loro la sua benedizione, sia pure a mezza bocca: una scena in cui il Tevjie di Moni Ovadia, senza espliciti addii, lascia intuire la commozione nel silenzio più teso e assoluto (è soprattutto in questa scena che comprendiamo come la figura di Tevjie, nella lettura di Ovadia, rappresenti il contrario di ogni fondamentalismo, o comunque lo divenga via via attraverso le varie prove che ha subito e i relativi drammi familiari).

7. Né il musical né il film di Jewison né le versioni di Ovadia dedicano alcuno spazio alla quarta e alla quinta delle figlie del lattivendolo, le cui vicende costituiscono una sorta di rovesciamento ironico (e patetico) dei vecchi sogni di Tevjie, ovvero quelli di sistemare le figlie con un ricco matrimonio. La quarta figlia, Shprintze (1907), nel racconto omonimo, si innamora, a quanto pare riamata, di un ragazzo ricco e orfano di padre, Aronchik, che Tevjie ha accolto in casa sua senza alcun secondo fine; ma presto arriva la madre del ragazzo che se lo porta via accusando Tevjie e famiglia di averlo “catturato” nella speranza di impossessarsi del suo patrimonio; e il ragazzo se ne va senza una parola di addio: quanto a Shprintze, «she flickered like a candle, without a word of protest»¹⁸, e finisce suicida gettandosi nel fiume. Nel successivo e penultimo racconto, *Tevjies Leaves for the Land of Israel* (1909), un Tevjie insolitamente elegante e ben vestito incontra in treno il suo autore, Sholem Aleichem: è riuscito a sistemare la sua ultima figlia, Beilke, con un ricco cor-religionario, che però si sente imbarazzato all’idea di avere un lattivendolo per suocero, e in accordo con la moglie lo prega di levarsi di torno recandosi – non lo ha sempre desiderato? – in Palestina. Fra l’altro Tevjie è solo, perché è morta la sua Golde: e quel che apparentemente potrebbe essere uno *happy end* si rovescia nel suo contrario.

Dal successivo episodio, l’ultimo della serie, che risale al 1916 e che prende come titolo le parole pronunciate da Dio ad Abramo (*Lekh-Lekho*, qualcosa come “vattene di qui”), apprendiamo che Tevjie non è ancora andato in Palestina, per svariate ma valide ragioni. Prima di tutto, il genero ricco che si vergognava di lui e voleva farlo allontanare era dovuto fuggire lui in America,

insieme alla moglie Beilke, perché inseguito dai creditori dopo un drammatico fallimento; poi, una sera, suo genero Mottl, il sarto che aveva sposato la sua primogenita Tsaytl, se n'era andato a letto tranquillo come di consueto, e al mattino non si era più svegliato: era morto educatamente, senza disturbare nessuno, proprio com'era sempre vissuto. E Tevje, che si ritrovava a distanza di anni con una famiglia a carico – una figlia vedova e una serie di nipotini –, era rimasto ad Anatevka. Non per sempre, comunque: quelle parole di Dio ad Abramo, Tevje se ne rendeva conto, si rivolgevano anche a lui, Tevje; e a esortarlo alla partenza c'era stato anche un *pogrom*, durante il quale, come speciale riguardo, il poliziotto incaricato di demolire la sua casa («niente di personale, ma un *pogrom* è un *pogrom*»), gli aveva concesso di rompere personalmente tutti i vetri delle sue finestre. A questo punto, finalmente, Tevje dovrà lasciare Anatevka, o quel che ne resta: per confortarlo, sua figlia Tsaytl gli riporta Chava, che ha deciso di lasciare il marito *goy* e di ritornare dal padre (anticipando in parte, ma in realtà rovesciando, il finale ormai consacrato dal musical e dal film di Jewison). Dal suo autore, che in realtà non lo vedrà più, o se lo vedrà non verrà a raccontarcelo, Tevje comunque si congeda con la (vana) promessa di incontri futuri:

Tevje asks no questions: if he's told to keep moving, he does. Today, Pan Sholem Aleichem, we met on the train, but tomorrow may find us in Yehupetz, and next year in Odessa, or in Warsaw, or maybe even in America [...] unless, that is, the Almighty looks down on us and says «Guess what, children! I've decided to send you my Messiah [...]»¹⁹.

Prototipo dell'ebreo errante oltre che del *God arguer*, Tevje in realtà nei racconti che lo vedono protagonista non si allontana mai troppo da Anatevka: soprattutto non se ne saprebbe mai allontanare in spirito, come gli rimproveravano molti critici suoi contemporanei e correligionari, forse delusi e irritati, in quei tempi di rivolte e di sogni utopici, dalle sue modeste ambizioni piccolo borghesi. Già, Tevje nelle varie puntate della sua storia sembra sempre in movimento e sempre condannato ad aggirarsi fra orizzonti ben modesti. Eppure, il suo cammino doveva portarlo lontano, nel tempo e nello spazio: e proprio perché, in certo senso, lo avrebbe compiuto caricandosi sulle spalle la sua casa-capanna, come Moni Ovadia ci ha aiutato a capire.

Note

1. «Solo vivendo ai confini della storia e del linguaggio, sulle frontiere di razza e di genere, saremo in grado di tradurre le differenze interne in una sorta di solidarietà» (H. K. Bhabha, ed., *Nation and Narration*, London, New York 1990).

2. *Shtetl* è il nome che veniva dato ai villaggi in cui venivano confinati gli ebrei nell'Europa orientale.

3. «*Golde*: Dopotutto che cosa abbiamo qui? Un po' di questo, un po' di quello... *Yente*: Un vaso. *Lazar*: Una padella. *Mendel*: Una scopa. *Avram*: Un cappello... *Tevje*: Qualcuno avreb-

be dovuto dargli fuoco, a questo paese, tempo fa [...] *Mendel*: La gente che passa per Anatevka non sa nemmeno di esserci stata...».

4. «Dunque saremo vicini!».
5. Per la traduzione cfr. *supra*, nota 3.
6. E. Gugenheim, *L'ebraismo nella vita quotidiana*, La Giuntina, Firenze 1997, p. 97.
7. Cfr. G. H. Hartman, S. Budick (eds.), *Midrash and Literature*, Yale University Press, New Haven-London 1986, p. XIII.
8. Cfr. R. R. Wisse, *The Modern Jewish Canon: A Journey through Language and Culture*, The Free Press, New York-London-Toronto-Sydney-Singapore 2000, p. 61.
9. Cfr. J. Goldberg, *Laughter through Tears: The Yiddish Cinema*, Farleigh Dickinson University Press-Associated University Presses, Rutherford-London 1983, p. 98.
10. Alla serie di racconti *Tevje the Milkman*, Ruth R. Wisse dedica un'ampia analisi nel suo *The Modern Jewish Canon*, cit., pp. 31-94.
11. Su *Tevje* come *God arguer* e il suo "continuo dibattito con Dio", che a suo avviso costituisce il livello più profondo dell'opera di Sholem Aleichem, cfr. l'introduzione di Hillel Halkin alla sua edizione in lingua inglese del testo (*Tevye the Dairyman and The Railroad Stories*, Schocken Books, New York 1987, pp. XXIV ss.).
12. *Ivi*, p. 20.
13. Wisse, *The Modern Jewish Canon*, cit., p. 35.
14. «Una grande casa con un vero tetto, e tanti quartieri, e ogni tipo di stanze e alcove e dispense piene di ogni ben di Dio, e la mia Golde, divenuta ormai una vera signora, che cammina da una stanza all'altra con un mazzo di chiavi in mano» (Aleichem, *Tevye the Dairyman*, cit., p. 29).
15. «Mi costruirei una casa con dozzine di stanze / proprio nel centro della città; ci sarebbe una lunga scalinata solo per salire di sopra / e un'altra scala ancora più lunga per scendere / e un'altra ancora che non vada da nessuna parte, solo per bellezza».
16. «Sapete cosa vi dico, Pan Sholem Aleichem? Parliamo di cose più allegre. Avete qualche notizia del colera a Odessa?» (Aleichem, *Tevye the Dairyman*, cit., p. 69).
17. «Cosa importa essere ebreo o non ebreo? E perché Dio ha creato gli uni e gli altri?» (*ivi*, p. 81).
18. «Si spegneva come una candela, senza un lamento o una parola di protesta» (*ivi*, p. 96).
19. «*Tevje* non fa domande: se gli dicono di muoversi, si muove. Oggi ci incontriamo in treno, Pan Sholem Aleichem. Ma domani potremmo trovarci a Yehupetz (Kiev), e l'anno dopo a Odessa, o a Varsavia, o forse in America [...] a meno che l'Onnipotente non guardi in basso e non dica: Sapete una cosa, figli miei? Ho deciso di mandare tra voi il mio Messia» (*ivi*, pp. 130-1).



Berlin, una città per Morgenstern

di Lucia Borghese

Ich liebe dich bei Nebel und bei Nacht,
wenn deine Linien ineinander schwimmen, –
zumal bei Nacht, wenn deine Fenster glimmen
und Menschheit dein Gestein lebendig macht.

Was wüst am Tag, wird rätselvoll im Dunkel;
wie Seelenburgen stehn sie mystisch da,
die Häuserreihn mit ihrem Lichtgefunkel;
und Einheit ahnt, wer sonst nur Vielheit sah.

Der letzte Glanz erlischt in blinden Scheiben;
in seine Schachteln liegt ein Spiel geräumt;
gebändigt ruht ein ungestümes Treiben,
und heilig wird, was so voll Schicksal träumt¹.

Nessun confine è dato qui all'errare. La nebbia, o forse la copertura della notte, sola, sembra conferire alla metropoli, a una città come *Berlin* di Christian Morgenstern, quell'unità di tono che invano si cercherebbe nel chiarore frastrornante del giorno. In *Berlin* il passante sembra poter avvertire – come Morgenstern – il polso della città. Nel buio e nel sonno, nel quale tutte le cose sono immerse, anche la sua realtà pare diventare riconoscibile.

L'ascendenza romantica di Morgenstern, preannunciata fino da *In Phantasia's Schloß* (1895), si rivela principalmente nella dimensione notturna, memore, forse, di Novalis, quasi ad accogliere e offrire uno spettro inesauribile di possibilità per un'epoca che appare altrettanto – se non più – problematica di quella che dagli storici della letteratura viene chiamata età classico-romantica.

Quanto il passaggio di secolo fosse difficile lo testimoniano la biografia e la poesia di Georg Heym, di Jakob van Hoddis e di quanti altri nella città devastata dall'industrializzazione identificarono i fantasmi del giorno. La guerra e i suoi esiti avrebbero poi dato luogo a una produzione che, da *Metropolis* di Lang alle città ritratte da Kokoschka, sembra ormai incapace di ignorare il fenomeno più vistoso del nostro tempo. Ma già la Parigi di *Malte Laurids Brigge* o *Amerika* di Kafka possono offrire una chiave di lettura per la metropoli (*Berlin I*, *Berlin II*, *Berlin VIII*, *Der Gott der Stadt*, di Georg Heym, o *Stadt* di van Hoddis, per esempio) rappresentata dagli espressionisti.

Analogamente ad altri autori che possono essere considerati sismografi del loro tempo, anche per Morgenstern la svolta del secolo avviene in concomitanza con la malattia. Nel suo caso si tratta della tubercolosi, che lo costringe a lunghe permanenze in sanatorio: da Birkenwerder, nei pressi di Berlino, a Obermais, vicino a Merano, dove, nel 1914, muore assistito dalla moglie. Come toccata dalla malattia è anche la sua produzione, per la quale la forma breve appare costitutiva. Di Morgenstern non si conoscono i drammi, solo progettati, che avrebbero dovuto far parte della trilogia incentrata sulla figura di Savonarola, né il romanzo che intendeva dedicare a Palmström, la stravagante creatura che dà il titolo a una raccolta poetica del 1910. La sua produzione, essenzialmente lirica, appare fino dal suo capolavoro – *Galgenlieder* – frammentaria, e tale in effetti potrebbe forse dirsi se non finisse sempre per ricomporsi in cicli.

Berlin, tratta da un progettato ciclo su Berlino, fa parte di *Melancholie*, una raccolta poetica del 1906 che corrisponde a una fase di recrudescenza della malattia polmonare e a un intensificarsi delle preoccupazioni economiche. Essa si compone di testi, assai eterogenei, riconducibili a un periodo di inquietudine e di crisi, che comprende il primo e il secondo viaggio in Italia (1902 e 1902-1903) e la permanenza berlinese (1905-1906), quando Morgenstern collaborerà per qualche tempo con Felix Bloch Erben in veste di drammaturgo, per essere poi assunto come lettore dall'editore Bruno Cassirer. Press'a poco a quegli stessi anni risalgono le brevi prose di Robert Walser – che abiterà a Berlino fino al 1913 esercitando il mestiere di libero scrittore – dedicate alla città, schizzi nei quali la metropoli appare al passante nel suo volto diurno, complementare e opposto, come una sorta di essere collettivo. Essa si presenta al *flâneur* come un coacervo di atteggiamenti e di cose che trascorrono o sembrano prossime a dileguare, come animazione, fugacità, ma nella sostanza altrettanto misteriosa, quasi pervasa – ed è ciò che le conferisce il senso della durata – da un'inespressa inquietudine, da un oscuro presentimento. Come recita un articolo del 1907, «Immer ist etwas, und jedesmal ist das Etwas, wenn man es näher betrachten will, verschwunden» («Sempre c'è qualcosa, e ogni volta che lo si vuol vedere più attentamente, quel qualcosa è svanito»)².

Se le prose di Robert Walser, il cui fratello aveva disegnato la copertina dei *Galgenlieder*, sembrano riferibili a una condizione di sospensione o di attesa, anche i versi di Morgenstern – che ne condividono il clima – riportano a un contesto nel quale era crescente, per i poeti, la consapevolezza che si stava andando verso la guerra, ed entro il quale sembrava sempre più radicarsi la coscienza che unicamente la prosa potesse dare un'adeguata rappresentazione della realtà. Così doveva parere non solo a Musil o a Kafka, ma anche a Hofmannsthal e a Rilke, temperamenti, come Morgenstern, essenzialmente lirici. L'autore dei *Galgenlieder*, per il quale la poesia delle cose era un fatto, aveva diagnosticato in anticipo il *Wert-Vakuum* e la condizione del poeta, la crisi del-

lo scrittore e degli strumenti di significazione. A recarne testimonianza si potrebbe estrarre, da quella galleria di animali e cose che sembrano dar vita al suo microcosmo patibolare, un testo come *Die zwei Flaschen* (*Le due bottiglie*):

Zwei Flaschen stehn auf einer Bank,
die eine dick, die andre schlank.
Sie möchten gerne heiraten.
Doch wer soll ihnen beiraten?

Mit ihrem Doppel-Auge leiden
sie auf zum blauen Firmament...
Doch niemand kommt herabgerennt
und kopuliert die beiden³.

Con i suoi *Galgenlieder* (1895-1905), tagliando i ponti con il neoromanticismo e con l'impressionismo, Morgenstern – poeta, come vide Montale, non solo comico ma metafisico – sembrava infatti essersi lasciato definitivamente alle spalle l'Ottocento, tanto è vero che sarebbe stato preso a modello da tutte le avanguardie letterarie del Novecento (tedesche e non), compresi i surrealisti, che lo tradussero tenendolo in gran conto. Tanto più fa meraviglia che *Berlin*, un testo successivo all'esperienza della poesia grottesca, sembri voler andare a pescare nel secolo precedente, come a connettersi di nuovo a una vena lirica che nel frattempo si era esaurita o era stata messa in mora a tutto vantaggio della prosa.

Ma, a ben vedere, vi è una distanza abissale fra la lirica della natura della *fin de siècle* – cui, pur nel suo rovesciamento, *Zwei Flaschen* sembra ancora rinviare – e *Berlin*, tanto più vertiginosa se si considera la brevità dell'arco temporale che intercorre fra i termini del confronto. È come se la metamorfosi del notturno, quale veniva coltivato ancora sul finire dell'Ottocento dallo stesso Morgenstern – paesaggista mancato sulle tracce del nonno paterno Christian (*Am See, Leise Lieder, Winternacht, Mondstimmung, Vorfrühling*) – avvenisse, in funzione della metropoli che esige di essere rappresentata, per un'accelerazione improvvisa dovuta all'industria e alla tecnica.

Nella storia della letteratura le trasformazioni si possono comprendere solo se messe in relazione con il loro tempo. Per recepire la svolta del secolo nella sua problematicità, occorre dunque vedere come anche nel caso della produzione poetica successiva del nostro autore – quella che va dal 1906 al 1908 e che viene talora considerata un vertice della sua lirica (si vedano, nella raccolta *Einkehr*, pubblicata nel 1910, *Novembertag, Vorfrühling, Fisch und Wind*) – sia di nuovo il contesto storico-sociale a fornire l'indispensabile termine di riferimento. Si potrebbe dire che per Morgenstern l'impulso economico e politico che nel paese aveva determinato, con l'unificazione nazionale, un rapido quanto unilaterale sviluppo, doveva tradursi, nella sua fase imperialistica, in una

modalità capace di descriverne e rappresentarne al tempo stesso le contraddizioni. Cosicché anche il *nonsense*, quella sorta di vuoto da cui, sul finire del secolo e oltre, la lirica della natura pareva ancora sostenuta, va in obsolescenza. Ed è per l'appunto la sua *mise en abîme* a generare quell'assoluto senso di lontananza che il titolo della raccolta del 1906 – *Melancholie* – sembra suggerire, nel citare un'incisione di Dürer dall'analogo denominazione (*Melencolia*) e, forse, una dottrina umorale le cui origini si perdono nella notte dei tempi.

Note

1. «Ti amo con la nebbia e quando è notte, / allor che confluendo le tue linee si confondono, – / ma specie quando è notte, alla brace delle tue finestre, / con l'umanità che viva la tua pietra rende. // Lo squallore del giorno al buio si colma di mistero; / come rocche dell'anima stanno, misticamente, / le schiere di case col barbagliare di luci; / e presagisce unità chi il molteplice solo vedeva. // Si estingue in vetri ciechi l'ultimo bagliore; / nelle sue scatole sta riposto un gioco; / mentre domato un moto convulso dorme, / santo si fa quel che il destino pienamente sogna».

2. R. Walser, *Guten Tag, Riesin!*, in J. Greven (Hrsg.), *Das Gesamtwerk*, vol. 1, *Fritz Kochers Aufsätze. Geschichten. Aufsätze*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1978, p. 288.

3. «Due bottiglie si trovan sul sedile, / una è più grossa, l'altra più sottile. / L'una all'altra congiungersi vorrebbe. / Chi, perbacco, soccorrerle potrebbe? // Col lor duplice occhio nel frattempo / Sofferenti van scrutando il firmamento... / Però nessuno da lassù discende, / nessun ruffiano, ad accoppiare entrambe».

Metastasio e altre presenze: intertestualità e ipertestualità nella poesia di Christina G. Rossetti¹

di Jean M. Ellis D'Alessandro

Esiste un rapporto definibile come intertestuale o perfino ipertestuale tra la produzione poetica di Christina Rossetti e la letteratura italiana e, in particolare, le opere di Pietro Metastasio. Se è vero che quella della Rossetti è un'intertestualità operante a più livelli – dal linguaggio allo stile, dai concetti ai contenuti –, è altresì vero che le sue poesie, col passare del tempo, acquistano un'indipendenza sempre maggiore dagli originali metastasiani. Il *corpus* poetico rossettiano subisce, infatti, una trasformazione, e alla fine il rapporto con le fonti non è più semplicemente imitativo e intertestualizzante, bensì ipertestuale. Le poesie della Rossetti diventano cioè composizioni autonome pur affondando le loro radici in un ipotesto non svelato, come vedremo nel sonetto *The Rose (La rosa)*, del 1847, o analizzando alcuni versi di *Goblin Market (Il mercato dei folletti)*, del 1862². Da sempre il drammaturgo italiano godeva di grande stima nelle famiglie Rossetti e Polidori; e Christina non poteva quindi non subire il fascino dei suoi scritti così armonici e vicini a quella ostentata facilità di espressione commista a una musicalità trascinate cui lei stessa mirava³. Eppure un'analisi delle poesie rivela che tale facilità è solo apparente, come nota McGann quando parla delle superfici ingannevolmente semplici delle poesie della Rossetti⁴.

Da adolescente Christina studiò Metastasio e altri grandi letterati italiani⁵ e Margaret Woods definisce l'arte di Christina Rossetti imitativa eppure singolare⁶. Bisogna ammettere che, specialmente nelle prime opere, quella della Rossetti è poesia in gran parte imitativa, tipica di chi sta imparando il mestiere di poeta. Esaminando i versi della dedica a sua madre “presi in prestito” da Metastasio, comprendiamo che Christina sta tentando di emulare il grande italiano, poiché cambia soltanto alcune parole in modo da rendere i versi idonei ai suoi fini. Il rapporto intertestuale tra queste due poesie è quindi lampante, poiché Christina innesta la sua lirica su versi scritti precedentemente, o su un ipotesto, trasformandoli e adattandoli⁷. All'inizio della breve poesia, Metastasio informa il lettore che si tratta di un «Primo omaggio di Canto. Offerito, con musica del Reutter, in età di anni sette, agli augustissimi suoi Genitori da S. A. R. l'arciduchessa, AMALIA (poi duchessa di Parma); scritto dall'Autore d'ordine sovrano l'anno 1753»⁸. Christina scrive, invece, in modo semplice e schietto: *Verses by Christina Rossetti. Dedicated to Her Mother (Versi di Christina Rossetti. Dedicati a sua madre)*⁹.

Entrambe le giovani si domandano perché dovrebbero sentirsi a disagio nell'offrire il loro dono, ammettono la loro poca esperienza e affermano che le poesie sono «il primo omaggio» ai genitori dell'una e alla madre dell'altra. Entrambe le fanciulle sono sicure che i genitori lo accetteranno con piacere, e che l'umiltà dell'omaggio esprimerà più di qualunque altra cosa il loro amore e la loro gratitudine. I versi di Metastasio proseguono ampliando e abbellendo il tema; la Rossetti invece chiude la poesia dopo aver espresso la sua gratitudine alla madre. Anche se le modifiche al testo sono limitate, la Rossetti dimostra già di possedere una consapevolezza dell'importanza del registro, del tono e dello stile di una poesia. Così, laddove la poesia di Metastasio scritta per la duchessa era un omaggio a genitori «augustissimi» reso ancor più elevato attraverso allusioni classiche, quella della Rossetti è espressa in modo schietto, per cui il «tremar» di fronte alla loro «altezza» per Christina diviene «temer» poiché il suo tentativo poetico potrebbe sembrare troppo audace e vanitoso; non «numi» dunque, con un richiamo al passato classico, ma semplicemente «madre». Troviamo poi non «sdegheranno» ma «sdegherà» al singolare. Christina era precisa, e la scelta di questa dedica di Metastasio le permise di esprimere più compiutamente i suoi sentimenti.

Nella prefazione a *Early Italian Poets* (1861), Dante Gabriel Rossetti elabora alcuni concetti a proposito della traduzione delle opere e dei poeti scelti per il suo volume¹⁰. Prosegue poi parlando del linguaggio, del registro, del ritmo e delle difficoltà che costringono il traduttore a modificare la propria indole e a negare il proprio estro poetico per rimanere fedele alle scelte dell'autore; il traduttore deve sapersi contenere e trattare ogni parte nello stesso modo¹¹. Christina conosceva bene la prefazione del fratello perché aveva collaborato alla realizzazione del volumetto, e aveva fornito consigli e suggerimenti mentre ne seguiva l'opera di traduzione. Però non si trova nella necessità di dovere negare il proprio estro poetico; scrivendo poteva liberamente servirsi del proprio idioma, scegliere cadenza, struttura, rima, sfumature linguistiche e musicalità, poiché usava soggettivamente il materiale che trovava altrove, appropriandosene e, spesso, non faceva cenno alla fonte originale¹². Detto questo, è necessario riconoscere che, per quanto autonoma, Christina segue da vicino i dettami del nonno Gaetano Polidori, il quale nella prefazione a *La fantasia e il disinganno* (1834) spiega che al traduttore «altro non occorre che aver perfetta cognizione della lingua nella quale si traduce; intender bene quella nella quale sono scritti gli originali, aver formato per lunga pratica tale stile da esporre convenevolmente le idee e le immagini altrui, ed avvicinarsi quanto è possibile, allo stile ed all'eleganza del poema che si traduce»¹³. Christina, infatti, conosce bene le due lingue, si è a lungo esercitata a esporre «le idee e le immagini altrui» e cerca di avvicinarsi il più possibile «allo stile ed all'eleganza del poema» che sta traducendo. Comunque, nei suoi primi tentativi poetici non si allontana troppo dal lavoro che ha scelto, come si nota nella sua traduzione dal-

l'italiano della poesia di Metastasio *Amo te solo*, tratta dal dramma *La clemenza di Tito*¹⁴. Christina rimane fedele all'originale in forma, cadenza e struttura, ma abbandona la letteralità per produrre una *sua* poesia che vuole il più perfetta possibile. Questa traduzione rappresenta un passo avanti rispetto alla poesia dedicata alla madre, perché traducendola in inglese Christina si ingegna di riproporre non solo il significato, ma anche la metrica italiana. Tuttavia, non si può dire che la sua traduzione sia ipertestuale e quindi abbia una vita propria; siamo sempre nell'area dell'intertestualità.

La scena in Metastasio è molto breve e il drammaturgo l'apre con brevi battute di dialogo dette da Servilia e poi procede con la lirica che Christina traduce intitolandola semplicemente *From Metastasio* (circa 1868):

Amo te solo;
te solo amai
tu fosti il primo,
tu pur sarai
l'ultimo oggetto
che adorerò.
Quando sincero
nasce in un core
ne ottien impero
mai più non muore
quel primo affetto
che si provò.

First, last, and dearest,
My love, mine own,
Thee best beloved,
Thee love alone,
Once and for ever
So love I thee.
First as a suppliant
Love makes its moan,
Then as a monarch
Sets up his throne:
Once and for ever –
So love I thee¹⁵.

Ancora una volta, Christina estrapola dall'originale soltanto quanto è necessario al suo scopo e poi dà sfogo alla sua inventiva, pur mantenendo un rigido controllo. È prudente perché, sebbene la sua sia una libera traduzione, vuole non solo essere fedele alla fonte, ma anche emularne, per quanto le è possibile, lo stile e l'eleganza. Esaminando questa traduzione tornano in mente, oltre ai consigli di Polidori, anche i commenti del padre, Gabriele, nelle sue lettere a Charles Lyell, commenti che la figlia sembra aver ben assimilato in quanto in *From Metastasio* Christina dà libero sfogo al suo proprio modo di esprimersi che altrimenti sarebbe troppo limitato dalla rima, e sviluppa il pensiero in modo chiaro ed elegante: infatti, tradurre una poesia, scrive il padre, non è fare un conto aritmetico¹⁶.

Lo schema rimico è molto simile a quello di Metastasio, ma la punteggiatura è diversa, cosicché, laddove Metastasio usa l'*enjambement* e si muove in un crescendo di emozione, i versi di Christina sono bloccati, chiusi, e l'emotività, dopo l'impeto iniziale, è limitata all'apprezzamento dell'amore, ma in modo tiepido, distante, esteriore. Tutto viene regolato e controllato dalla punteggiatura e dalla ripetizione che la allontanano dalla fonte metastasiana. Infatti, i vv. 5 e 6 della prima parte e i vv. 11 e 12 della seconda dell'originale, rispettivamente «l'ul-

timo oggetto / che adorerò» e «quel primo affetto / che si provò», diventano recursivamente «Once and for ever / So love I thee», «Once and for ever – / So love I thee». Nelle sue poesie Christina fa spesso uso della ripetizione e, secondo Shaw, ciò avviene perché questa le permette di tenere a freno il flusso dei pensieri che altrimenti non riuscirebbe a controllare. L'uso della ripetizione è un modo quindi di riportare ciò che è estraneo e diverso nell'orbita del conosciuto e del quotidiano¹⁷, e così il tema amoroso della poesia di Metastasio viene riportato in un ambito a lei più familiare e vengono controllate le emozioni.

Nell'attenuare la passionalità del discorso di Metastasio, Christina si allontana in parte dal testo originale; tuttavia, cerca di riprodurre il verso impiegato dall'italiano, nonostante le differenze tra le due lingue. Metastasio fa uso di una serie di quinari con due accenti tonici, il primo dei quali cade o sulla prima sillaba o sulla seconda, e il secondo sulla quarta. Christina manipola il verso in un modo che rivela la sua dimestichezza con la metrica italiana: nella traduzione, come in italiano, i due accenti tonici cadono sulla prima o seconda sillaba e sulla quarta. Il tentativo le riesce perfettamente grazie alla chiusa dei versi alternati di cinque sillabe, che è piana. In quei versi con solo quattro sillabe l'accento cade sull'ultima, accorgimento questo che le serve non tanto per dar forza al verso quanto per suggerire la sillaba tronca italiana. Così Christina produce abilmente un'ibrida versione anglo-italiana del quinario piano o quinario tronco italiano in emulazione di Metastasio.

Tinkler-Villani afferma che Christina non si limita a tradurre ma tiene conto anche della fonologia e della rima, nonché della metrica¹⁸. Rosenblum va oltre, e osserva che Christina traducendo spesso trasforma¹⁹. Le osservazioni di questi due critici sono interessanti se applicate all'analisi del sonetto *The Rose* (1847), che è la "trasformazione" di una poesia di Metastasio. Christina Rossetti amava le rose²⁰ e, secondo il fratello William Michael, "cantava" forse anche troppo spesso le loro lodi. Per lei, la rosa non era soltanto bella, ma era il simbolo stesso dell'amore, sia inteso come *eros* che come *agape*²¹. Non ci sorprende, quindi, che già da giovanissima fosse attratta da questo sonetto che ha per tema il fiore simbolo dell'amore terreno e spirituale. Ma Christina non riconosce il suo debito verso il poeta italiano, e soltanto un confronto tra i due sonetti ci permette di individuarlo²².

Nel sonetto *The Rose*, Christina ancora una volta sembra ricordare i consigli che il padre Gabriele molti anni prima aveva dato a Charles Lyell, che gli aveva chiesto di tradurre uno dei suoi sonetti in italiano. Gabriele Rossetti gli aveva risposto che più che una traduzione letterale, la sua era da considerarsi un'imitazione, perché aveva dovuto adattare il pensiero di Lyell alla struttura del sonetto italiano. Tale procedura, dice Rossetti, richiede un'assimilazione attenta e cauta del concetto in modo da renderlo in maniera adeguata e necessita di una particolare attenzione alla metrica e alla simmetria, alla scelta delle parole e delle frasi, alla loro posizione per evitare che la composizione

sia diseguale o s'interrompa; infine, è necessario mantenere i quattordici versi del sonetto, incorporando le ultime tre righe dell'originale di Lyell, onde evitare che sembrino una "coda" e distruggano l'unità del sonetto²³.

Infatti, *The Rose* nasce dall'emozione provata da Christina leggendo i versi di Metastasio che la fanno riflettere su una scelta fatta per amore. Fa suo il concetto metastasiano, è molto attenta alla simmetria e alla metrica, e intesse i versi in modo che il sonetto sia una poesia unitaria. Questo sonetto dimostra la sua abilità nel comporre, tradurre, assimilare e trasformare le parole di Metastasio in una composizione originale: siamo nel campo dell'interstestuale perché si percepisce un rapporto tra *The Rose* e il testo di Metastasio, e anche nel campo dell'ipertestuale, perché se Metastasio parla metaforicamente di una giovane che sceglie di diventare una rosa nel giardino di Cristo, Christina si allontana dal tema ed esprime la sua convinzione che è meglio dare letizia ai molti in terra che operare per dar gioia a uno solo, a Dio nel Paradiso.

La dicotomia tra amore spirituale e amore terreno è presente in questa poesia, dove il fiore assume una doppia valenza: è realmente una rosa, ma è anche metafora della donna protagonista:

*Sonetto XIII*²⁴

Leggiadra rosa, le cui pure foglie
 L'alba educò con le soavi brine,
 E a cui le molli aurette mattutine
 Fero a vermiglio colorar le spoglie,
 Quella provvida man che al suol ti toglie,
 Vuol trasportati ad immortal confine,
 Ove, spogliata delle ingiuste spine,
 Sol la parte miglior di te germoglie.
 Così fior diverrai che non soggiace
 All'acqua, al gelo, al vento ed allo scherno
 D'una stagion volubile, fugace;
 E a più fido cultor posta in governo,
 Unir potrai nella tranquilla pace
 Ad eterna bellezza odore eterno.

*The Rose*²⁵

O Rose, thou flower of flowers, thou fragrant wonder,
 Who shall describe thee in thy ruddy prime;
 Thy perfect fullness in the summer time;
 When the pale leaves blushing part asunder
 And show the warm red heart lies glowing under?
 Thou shouldst bloom surely in some sunny clime,
 Untouched by blights and chilly Winter's rime,
 Where lightnings never flash, nor peals the thunder.
 And yet in happier spheres they cannot need thee

So much as we do with our weight of woe;
 Perhaps they would not tend, perhaps not heed thee,
 And thou wouldst lonely and neglected grow;
 And He Who is All-Wise, He hath decreed thee
 To gladden earth and cheer all hearts below.

Christina manipola i versi di Metastasio liberamente, ampliando il senso, iterando, muovendosi avanti e indietro, e compone una poesia che è completa quanto quella di Metastasio. I vv. 1-2 sono completi in entrambe le poesie. Nei vv. 3-4 Christina itera il senso dei primi due ampliando il senso del secondo. I vv. 4-5 riprendono il senso dei vv. 3-4 di Metastasio, mentre i vv. 6-8 riprendono i vv. 4-5 e 9-11 della fonte. Il v. 9 poi si collega al v. 6 dell'originale. I vv. 12-4 della chiusa riprendono i vv. 13-4 di Metastasio e si ricollegano al suo v. 5, «quella provvida man che al suol ti toglie», spostandolo e trasformandolo in modo che il riferimento a Dio diventi esplicito, «He Who is All-Wise» («Colui che è onnisciente»). Dio lascia la rosa in terra, conclude Christina, per allietare la terra e rallegrare tutti i cuori. Il clima soleggiato del luogo dove i peccati, le offese e le tempeste terrene sono sconosciuti può apparire bello, ma forse Dio non voleva questo per la sua rosa, probabilmente desiderava che la sua presenza rallegrasse il mondo e placasse il dolore. Se, dunque, Metastasio si riferisce a Rosa fanciulla che prende i voti e si dedica quindi non al mondo terreno ma a quello spirituale, Christina si riferisce alla rosa sia come fiore sia come persona sulla terra, anche se non manca il nesso con il divino. La rosa può far molto per il bene del mondo se non viene rimossa e posta dove non è necessaria, e dove forse non sarà curata ma lasciata in disparte a crescere sola e abbandonata a se stessa. In questi versi Christina dimostra la sua vera capacità artistica nel riutilizzare e trasformare le immagini per esprimere un sentimento piuttosto che un altro. Infatti riprende qui i versi «Living unloved, to die unknown, / Unwept, untended and alone» della poesia *Sappho* (1846), scritta all'età di 15 anni, e li rievoca, anche se il contenuto delle due poesie è molto diverso²⁶. Per lei, rosa-fiore e rosa-amore sono un'unica cosa, non ne scinde il significato, anche se gioca con la dualità dell'immagine.

Christina mantiene lo schema rimico metastasiano (ABBA, ABBA, CDC, DCD), usa il pentametro giambico, e il concetto è rielaborato con cura: l'emozione diviene così arte. Seguendo la struttura del sonetto italiano, Christina introduce il concetto nell'ottava, ossia presenta ciò che per lei è un quesito che necessita riflessione e una risposta: la rosa trovata sulla terra deve vivere in un luogo appartato di pace e beatitudine con l'intento di unirsi a Dio nella pace eterna, come il sonetto di Metastasio suggerisce? L'uso dell'*enjambement* nell'ottava permette che il senso del v. 4 prosegua nel v. 5 e collega in questo modo le due quartine rendendole un insieme unitario. Il punto alla fine del v. 8 offre una pausa di riflessione nello sviluppo del pensiero che poi prosegue nella sestina di rima incrociata CDC, DCD. La prima delle due volte, che Christina introduce con

«And yet» («eppure»), indica comunque una svolta nell'organizzazione del pensiero che trova una risoluzione nella seconda. Infatti, l'uso dell'avverbio dà enfasi alla natura divisoria della sestina, che postula una contro-argomentazione o un parere diverso da quello di Metastasio. Grazie all'uso dell'*enjambement* non vi è una chiara distinzione tra le due terzine che formano la sestina, poiché è il senso dei versi a dividerli in distici a rima alternata, CD, CD, CD. La poetessa usa le immagini di Metastasio trasformandole, ma si allontana dal tema metastasiano di una scelta ideale e dalla sua chiusa in cui elogia la scelta fatta, dimostrando la sua indipendenza intellettuale. Attraverso la manipolazione della struttura del sonetto Christina dimostra, invece, indipendenza artistica.

A questo breve *excursus* tra le poesie di Christina Rossetti, che fa parte di uno studio più ampio ancora in corso²⁷, dobbiamo aggiungere un'altra poesia alle molte fonti già individuate dalla critica per *Goblin Market*. Con questa favola siamo nel pieno campo dell'ipertestualità, perché certe analogie suggeriscono che si tratti della riscrittura di una parte della poesia di Metastasio intitolata *La strada della Gloria. Sogno*²⁸. Queste analogie riguardano in particolare il maltrattamento che Lizzie subisce dagli gnomi quando rifiuta il loro cibo e l'atteggiamento delle anime perdute, che infieriscono contro il protagonista mentre tenta di risalire la china verso la salvezza. La poesia di Metastasio si apre con l'immagine del sole che tramonta lentamente e i versi stabiliscono l'ora del giorno; seguono immagini descrittive dell'erba verde e di un piccolo rio che introducono al sogno. Il poeta poi scende, ma quando cerca di salire è costretto dal leone, dalla tigre e dalle anime dei caduti, «alme invidiose», a scendere ancora più giù. Egli si muove lungo il fianco ripido circondato dalla «turba crudel» che sembra volerlo schiacciare. Metastasio descrive poi questa «turba» e le sue azioni. Christina Rossetti sembra attingere alcune sue immagini proprio da questa parte della poesia.

Infatti, i participi usati da Christina rievocano le immagini presenti nella poesia di Metastasio: «ride sbuffando e mi fa scorno», per esempio, ha un riscontro nell'immagine «visibly demurring, / Grunting and snarling», mentre «Their tones waxed loud, / Their looks were evil» ha un corrispondente in «Altri con urlì in spaventoso metro / L'orecchio offende e fa inarcar le ciglia». «Demurring» è un termine legale che indica «fare obiezione», ossia un termine con cui si nega ogni possibilità di sollievo finché il punto in questione non è stato risolto, e qui la ragione è lampante: Lizzie è «proud, / Cross-grained, uncivil», per cui gli gnomi gridano contro di lei con tutta la loro forza. «Sbuffando» è riconducibile a «snorting», termine derisorio collegato a «Grunting and snarling», mentre «fa scorno» viene rievocato in «to mock» e in «to deride», termini altrettanto negativi. La poesia di Metastasio prosegue, e anche Christina Rossetti amplia il quadro delle azioni degli gnomi utilizzando sempre participi presenti e passati, poiché vuole indicare che i movimenti e le azioni degli gnomi avvengono contemporaneamente²⁹. Nel descrivere il mo-

mento di lotta furibonda, Christina non esita a utilizzare le immagini di Metastasio, per cui troviamo «hissed», che riprende «m'appaesta col fiato infau- sto e tetro»; «clawed with their nails», che riprende «Co' denti altri e coll'un- ghia a me s'appiglia»; «Stamped upon her tender feet», che riecheggia «Altri, ch'altro non puote, i piè m'abbraccia»; «tore her gown and soiled her stoc- king» si ispira a «Il lembo almen delle mie vesti straccia», dove «lembo» è una sineddoche, poiché la lacerazione non è limitata semplicemente all'orlo del vestito, fatto che trova conferma nei versi successivi, «Laceri ho i panni e san- guinoso il lato». Infine, l'espressione «Lashing their tails», segno della loro ira animalesca, ha un corrispondente in «la rabbia del maligno stuolo / Contro di me senza ragione irato», un'ira che è senza ragione anche nella poesia della Rossetti, dato che Lizzie aveva offerto agli gnomi un *penny* d'argento, per cui un accanimento tanto rabbioso non era necessario. Christina poi amplia il concetto espresso per dar enfasi all'estrema malvagità degli gnomi, e in quei versi si allontana dalla poesia di Metastasio, anche se mantiene l'idea della fe- de dato che, se nel sogno il protagonista di Metastasio è sostenuto dal buon maestro, la Lizzie della Rossetti è sostenuta dalla fede.

Questa riflessione analitica su *Goblin Market* ci porta a considerare un al- tro poeta italiano, Franco Sacchetti (circa 1335-circa 1400), la cui poesia *Pas- sando con pensier per un boschetto* era stata tradotta da Dante Gabriel con il titolo *Catch. On a Wet Day (Caccia. In una giornata di pioggia)*. Infatti, oltre a quelle di Metastasio, anche immagini della poesia di Sacchetti sembrano atti- rare l'attenzione di Christina, in particolare nel passo in cui gli gnomi stanchi per la resistenza di Lizzie fuggono³⁰. Metricamente, questo tipo di componi- mento poetico tende verso la facezia, ma i versi sono di varia lunghezza e gli accenti non sono fissi. Nell'indice dei poeti che si trovano nella prima parte della sua antologia, Dante Gabriel spiega perché ha incluso Sacchetti: egli tro- va che le sue poesie siano irresistibili, briose e giocose³¹. Inoltre, prosegue, i pezzi tradotti sono stati scritti per essere musicati.

Christina è senz'altro attratta da queste due qualità: giocosità e musicalità. Sacchetti però non le forniva solo esempi di metrica variegata che poteva- no esserle utili, ma anche immagini e spunti tematici. Infatti, quella parte del- la *Caccia* di Sacchetti che descrive la fuga delle ragazze durante il temporale viene ripresa da Christina per descrivere la fuga precipitosa degli gnomi in *Goblin Market*. L'uso di *some* (alcuni) seguito dal participio – «Some writhed [...] / Some dived [...] / Some scudded [...] / Some vanished» – rende in ma- niera efficace l'immediatezza dei versi di Sacchetti «Qual sdrucchiola, qual cade, / Qual si punge lo piede» assai di più della traduzione di Dante Gabriel. Inoltre, l'uso dell'anafora, presente sia in Christina sia in Sacchetti, sembra in- dicare che Christina stilisticamente si rivolge proprio alla versione originale della poesia, anche se linguisticamente, come asserisce Jan Marsh, esistono delle analogie con la traduzione del fratello³².

Questa breve analisi di alcune poesie di Christina Rossetti rivela che quella di Metastasio, sebbene non l'unica, è una presenza molto importante nel macrotesto rossettiano, una presenza che sempre le offrirà esempi di un linguaggio musicale e armonico, immagini e concetti, e l'aiuterà nel difficile percorso di appropriazione ed espressione della propria arte poetica.

Note

1. Christina Rossetti nacque a Londra nel 1830 e vi morì nel 1894. Era la figlia minore di Gabriele Rossetti – abruzzese di Vasto ed esule italiano per motivi politici, prima a Malta e poi a Londra, dove insegnò letteratura italiana al King's College – e di Frances Mary Lavinia Polidori, figlia colta e intelligente di famiglia anglo-italiana. Cominciò a pubblicare le sue poesie quando era ancora giovane, prima in una raccolta intitolata *Verses* (1847) e poi su varie riviste. In seguito pubblicò *Goblin Market and Other Poems* (1862), che la rese celebre. Oltre a poesie in lingua inglese scrisse anche poesie in italiano, nonché racconti brevi, opere in prosa e testi religiosi. Oggi è considerata una delle maggiori esponenti della poesia vittoriana. Per le poesie cfr. R. W. Crump (ed.), *The Complete Poems of Christina Rossetti. A Variorum Edition*, 3 voll., Louisiana State University Press, Baton Rouge-London 1979.

2. Cfr. G. Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982, *passim* (trad. it. *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino 1997). Per quanto riguarda *Goblin Market* cfr. l'interessante saggio di F. Marroni, *Per una lettura di "Goblin Market"*, in F. Marroni, P. Partenza (a cura di), *Il punto su Christina Rossetti*, Tracce, Pescara 1997, pp. 55-76.

3. E. R. Vincent, *Gabriele Rossetti in England*, Clarendon Press, Oxford 1936, p. 113.

4. J. McGann, *Beauty of Inflections. Literary Investigations in Historical Method and Theory*, Clarendon Press, Oxford 1988, p. 211.

5. Cfr. E. A. Procter, *A Brief Memoir of Christina G. Rossetti*, SPCK, London 1895; cfr. anche M. Bell, *Christina Rossetti. A Biographical and Critical Study*, Hurst and Blackett, London 1898, pp. 14 e 319; E. Birkenhead, *Christina Rossetti and Her Poetry*, Harrap, London 1930, p. 23; R. D. Waller, *The Rossetti Family, 1824-1854*, Publications of the University of Manchester, Manchester 1932, pp. 224-5; E. W. Thomas, *Christina Georgina Rossetti*, AMSP, New York 1966, p. 122 (ed. or. 1931); G. Battiscombe, *Christina Rossetti. A Divided Life*, Constable, London 1981, pp. 20-1.

6. M. L. Woods, *Poets in the Eighties*, in W. de la Mare (ed.), *The Eighteen Eighties*, Cambridge University Press, Cambridge 1930, p. 8.

7. Genette, *Palimpsestes*, cit., pp. 1 ss.

8. *Tutte le opere di P. Metastasio*, Borghi & Compagni, Firenze 1832, p. 723.

9. J. D. Symon (ed.), *Verses by Christina G. Rossetti*, Eragny Press, London 1906 (ristampato dall'edizione di G. Polidori del 1847); cfr. anche Waller, *The Rossetti Family*, cit., p. 225; J. Marsh, *Christina Rossetti. A Literary Biography*, Pimlico, London 1995, p. 74; A. H. Harrison (ed.), *The Letters of Christina Rossetti*, 4 voll., The University of Virginia Press, Charlottesville-London 1997, vol. I, p. 8, nota 1.

10. D. G. Rossetti, *The Early Italian Poets from Ciullo D'Alcamo to Dante Alighieri (1100-1200-1300). Together with Dante's VITA NUOVA*, George Newnes, London 1904, pp. VII-III.

11. Ivi, p. IX.

12. D. Kent, *By Thought, Word, and Deed*, in *The Achievement of Christina Rossetti*, Cornell University Press, Ithaca 1987, pp. 257-8.

13. G. Polidori, *Prefazione a La fantasia e il disinganno* (1834), in *Metrici componenti*, P. Rolandi, London 1848, p. 74.

14. P. Metastasio, *La clemenza di Tito*, atto I, scena VII, in *Tutte le opere*, cit., p. 253.

15. Crump (ed.), *The Complete Poems*, cit., vol. III, p. 344. William Michael Rossetti osserva che questa traduzione è una parafrasi della lirica *Amo te solo* tratta dalla *Clemenza di Tito* di

Metastasio. Cfr. W. M. Rossetti (ed.), *Poetical Works of Christina Rossetti*, Macmillan, London 1914, pp. 186-7.

16. G. Rossetti [Gabriele, il padre], *Carteggi*, 5 voll., Loffredo, Napoli 1995, vol. IV, pp. 6 e 12. Le due lettere sono entrambe del 1837.

17. W. D. Shaw, *Poet of Mystery. The Art of Christina Rossetti*, in *The Achievement of Christina Rossetti*, cit., p. 35.

18. V. Tinkler-Villani, *Christina Rossetti's Italian Poems*, in *Beauty and the Beast. Christina Rossetti, Walter Pater, R. L. Stevenson and Their Contemporaries*, Rodopi, Amsterdam-Atlanta 1996, p. 33.

19. D. Rosenblum, *Christina Rossetti. The Poetry of Endurance*, Southern Illinois University Press, Carbondale-Edwardsville 1986, p. 52.

20. Harrison (ed.), *The Letters of Christina Rossetti*, cit., vol. I, p. 415. In una lettera a Caroline Gemmer del 1872, Christina scrive della sua predilezione per la rosa e in modo particolare per la rosa canina.

21. W. M. Rossetti, *Poetical Works of Christina Rossetti*, cit., p. 478. Il commento si trova in una nota alla poesia *Queen Rose*.

22. Il nonno Gaetano Polidori pubblicò il sonetto *The Rose* in *Verses* nel 1847. Fu in seguito ristampato nel *Pictorial Calendar of the Seasons*; cfr. anche Marsh, *Christina Rossetti*, cit., p. 75.

23. G. Rossetti, *Carteggi*, cit., vol. III, p. 342, lettera di Rossetti a Lyell del 1834.

24. Metastasio, *Tutte le opere*, cit., p. 743.

25. Crump (ed.), *The Complete Poems*, cit., vol. III, pp. 25-6.

26. *Sappho*, ivi, vol. III, pp. 81-2, vv. 13-4. Cfr. anche A. Leighton, *Victorian Women Poets: A Critical Reader*, Blackwell, Oxford 1996, pp. 143-4, per un'analisi della poesia *Sappho*.

27. J. M. Ellis D'Alessandro, *Christina Rossetti. The Italian Heritage*, ETS, Pisa 2004.

28. Metastasio, *La Strada della Gloria. Sogno*, in *Tutte le opere*, cit., pp. 787-8.

29. Crump (ed.), *The Complete Poems*, cit., vol. I, pp. 21-2.

30. D. G. Rossetti, *The Early Italian Poets*, cit., p. 131.

31. Ivi, p. 14.

32. Cfr. J. Marsh, *Another note on "Goblin Market"*, in "Journal of PreRaphaelite Studies", 9, 2000, pp. 39-41. Jan Marsh rintraccia delle analogie tra *Goblin Market* e questa poesia di Sacchetti, ma ritiene che il suo punto di riferimento fosse la traduzione del fratello.



«La giustizia» (*Gerechtigkeit*) contro «le leggi dell'autorità» (*Disziplin*). Kafka e il desiderio di aiutare gli altri

di Antonio Cassese

1. Il desiderio di aiutare gli altri e la sofferenza per essere incapaci di apparlo hanno costituito uno dei nodi principali dell'esistenza di Franz Kafka. È quella sofferenza la ritroviamo – viva, dolorosa e irrisolta – in tante di quelle trasognate e aggrovigliate confessioni che sono le sue narrazioni. Ripercorrerò brevemente il cammino dello scrittore, alla luce di alcuni suoi libri e racconti che sembrano più decifrabili.

2. Il racconto *Il fuochista* (*Der Heizer*) fu scritto nel 1912 come primo capitolo del libro *Il disperso* (*Der Verschollene*), che poi Max Brod chiamerà *Amerika*. Com'è noto, quel racconto venne poi pubblicato a parte da Kafka nel 1913 come “frammento”. In effetti, per molti versi *Il fuochista* ha una sua unità e una sua autonomia: vari elementi del racconto, assai singolari e inquietanti, si perdono poi nel resto del romanzo.

In breve, la storia è questa. Il personaggio principale, il sedicenne Karl Rossmann, è partito per New York: era stato sedotto da una cameriera che poi aveva avuto un bambino da lui; i genitori avevano perciò mandato il ragazzo in America. Al momento dello sbarco Karl si accorge di aver lasciato l'ombrello nella sua cuccetta e torna precipitosamente a cercarlo, ma ben presto si smarrisce e si imbatte in uno dei fuochisti della nave, con cui conversa a lungo. Il fuochista si lamenta delle angherie del capo macchinista Schubal. Karl lo esorta a ribellarsi e a far valere le sue ragioni con il capitano. Vanno quindi dal capitano, dove, su istigazione di Karl, il fuochista spiega, in malo modo, i motivi delle sue lagnanze. Il capitano e gli altri signori che sono con lui non sembrano persuasi. A un certo punto, uno di quei signori chiede a Karl il suo nome. Contemporaneamente entrano nella sala Schubal e i suoi commilitoni. Quel signore è lo zio di Karl; gli rivela che aveva appreso per vie traverse della sua partenza ed era andato a prelevare per aiutarlo a New York. Intanto il fuochista non è riuscito a far valere le sue ragioni. Karl deve andare, ma esorta il fuochista a persistere nel suo tentativo di ottenere giustizia. Poi scoppia a piangere. Dopo di che lascia la nave con lo zio.

Vari punti di questa breve storia sono a prima vista oscuri. Qual è il significato del fuochista? Perché Karl è tanto attratto da lui? Perché lo incita così ripetutamente a ribellarsi alle prepotenze del capo macchinista? E perché alla fine Karl scoppia a piangere?

Questo racconto è più importante di quanto non si creda, nell'evoluzione della narrativa kafkiana. Fermiamoci dunque ad analizzarne alcuni punti essenziali.

Il giovane Karl ha sofferto doppiamente. La prima volta quando è stato sedotto: una seduzione della quale Kafka ci dice tutto, con dettagli di trasparente realismo. La donna si chiamava Giovanna Brummer, era sui 35 anni, aveva più volte spaventato il ragazzo «ridendo come una strega». Poi un giorno, all'improvviso, lo aveva rinchiuso a chiave con lei nel suo camerino, spogliato e trascinato nel letto «in mezzo a un monte di coperte calde», dove lo aveva amato. Per il ragazzo la seduzione era stata solo violenza e sofferenza. Mentre lei lo carezzava si sentiva «a disagio», non aveva alcun desiderio di toccarle il seno che lei offriva alle sue carezze, provava ripugnanza e anzi era stato preso da «un terribile senso di vuoto» quando, dopo essere stato scosso da lei «con il ventre», aveva avuto l'impressione che lei fosse diventata una parte di lui. Karl era poi «fuggito piangendo nel suo letto».

Karl aveva sofferto una seconda volta. Dopo essere stato sedotto, i suoi genitori, invece di confortarlo e consolarlo, lo avevano scacciato di casa. Lo avevano allontanato «come si butta fuori dalla porta un gatto che viene a noia», dirà poi lo zio che Karl trova a New York, aggiungendo che i genitori lo avevano fatto «per evitare le spese del mantenimento del bambino o qualche altro scandalo che fosse giunto fino a loro».

Karl è dunque un ragazzo abbandonato dai suoi familiari («ai miei genitori oramai non importa più niente di quel che farò», dirà più tardi al fuochista). È un ragazzo che ha già molto sofferto. Come beni materiali, ha solo una valigia e un ombrello, una carta da visita che gli aveva dato sua madre, pochissimo denaro; inoltre, conosce assai male l'inglese. La doppia umiliazione non lo ha indignato, non ha creato in lui né il desiderio di ribellarsi contro le ingiustizie subite né la volontà di esigere conforto e tenerezza dai genitori. La doppia umiliazione ha solo fatto nascere in lui un fortissimo senso di colpa. Senso di colpa assurdo, perché suscitato da un torto che non ha commesso: non è stato lui a sedurre la donna; è lui il sedotto, è lui l'umiliato; non ha fatto nulla contro i genitori, sono loro i colpevoli che, invece di lenire con l'affetto e la dolcezza la coartazione subita, lo puniscono espellendolo da casa. I genitori non sono dunque né protettori né giustizieri, ma carnefici. Mentre viaggia verso un paese ignoto, Karl sa che non li vedrà mai più; eppure continuano a essere presenti nella sua mente e a rimproverarlo. Soprattutto il padre, che dei due è la figura più possente e minacciosa. Un padre di cui egli sente che lo disprezza («Quando suo padre gli aveva consegnato definitivamente la valigia, aveva detto scherzando: "Quanto tempo ti durerà?"»). Un padre di cui egli continua a temere il giudizio negativo («L'unica consolazione che gli restava era che suo padre non avrebbe saputo mai della situazione in cui era venuto a trovarsi, neanche se avesse fatto delle ricerche»). È perché

subisce l'autorità paterna, dominato dal sentimento devastante di essere lui in fallo, che a Karl, quando arriva a New York, la famosa statua appare come una donna che impugna non la fiaccola della libertà ma «una spada».

È questo il ragazzo che incontra poi il fuochista. Mentre sta per sbarcare, Karl si accorge con spavento di aver lasciato nella cuccetta l'ombrello. Perciò affida la valigia a un conoscente perché la guardi e corre in basso. Ma presto si perde in quel labirinto di corridoi, anche perché il solo corridoio che conosceva era stato chiuso. Dopo un po' si trova davanti a una porticina, al di là della quale incontra un «uomo gigantesco», anche lui tedesco come Karl. È uno dei fuochisti della nave. Pur se all'inizio mostra una certa superbia, il fuochista fa entrare Karl e gli parla amichevolmente. Perciò, quando il fuochista gli chiede: «È solo? Non ha nessuno che l'accompagna?», Karl pensa: «Forse farei bene a star vicino a quest'uomo, potrebbe essere un buon amico per me». In effetti, quando Karl decide di andare a cercare la sua valigia, il fuochista, anche se con mala grazia, lo ferma dicendogli che possono andare insieme, che lui può aiutare il ragazzo. Ma poi il fuochista, invece di affrettarsi ad accompagnare Karl a cercare la valigia, si sdraia sulla cuccetta e comincia a parlargli delle sue liti con il capo macchinista, il rumeno Schubal, e delle prepotenze di costui. Karl, invece di ricordargli il bene per lui più prezioso, la valigia, che nel frattempo poteva scomparire, si agita per quel racconto di sofferchierie e gli dice: «Lei non deve lasciarsi trattare così». Le lamentele del fuochista gli fanno dimenticare tutto e accendono in lui il sentimento che bisogna reagire ai soprusi: «[Karl] aveva perduto il senso di trovarsi sul terreno malsicuro di una nave, lungo la costa di un continente sconosciuto, e sul letto del fuochista gli pareva quasi di essere a casa sua». Perciò esclama: «È già andato dal capitano? Ha già fatto valere i suoi diritti con lui?».

Questo ragazzo ha subito passivamente due grandi soprusi a casa sua; non si è ribellato né all'uno né all'altro, ma li ha accettati con rassegnazione e soprattutto con il profondo convincimento di meritargli, quasi fossero giuste punizioni per le sue nefandezze. Ebbene, questo stesso ragazzo ora scuote il fuochista e lo incita a far valere i suoi diritti, a ribellarsi all'arbitrio.

Il fuochista in un primo tempo respinge le esortazioni di Karl. Si rimette a sedere sfiduciato, «nascondendosi il viso fra le mani». Reazione che fa vacillare per un momento il fervore del ragazzo. Ma poi passa l'orchestra della nave nel corridoio accanto alla cabina; il fuochista si scuote, decide di uscire dalla cabina e, afferrato Karl per mano, lo trascina fuori, mentre gli annuncia che seguirà i suoi consigli, prima disprezzati («Ora vado nell'ufficio a dire le mie a quei signori»). Arrivano alla sala dove sono riuniti vari ufficiali e alcuni signori distinti, e il fuochista chiede sottovoce di parlare al primo cassiere. Quando un cassiere lo invita in malo modo a uscire immediatamente, il fuochista si volta verso Karl, che era rimasto sulla soglia («il fuochista guardò Karl come se questi fosse il suo cuore al quale egli doveva raccontare in silenzio le

sue pene»). E Karl interviene subito, «senza esitare»: corre dal cassiere, gli mostra il proprio passaporto, e poi inizia una chiara e concisa perorazione a favore del fuochista, a cui era stato fatto «un torto». Interviene allora il fuochista, strillando che tutto quel che aveva detto il ragazzo era vero, parola per parola. Ma il cassiere e poi il capitano lo interrompono e il primo gli dà del cavilloso. La cosa ferisce Karl, che sta per «saltar su». Poi però il fuochista riprende a esporre le sue ragioni, mentre Karl lo ascolta «con gioia». Ma ben presto il fuochista diventa impreciso, usa espressioni scorrette, fa discorsi sconnessi. I signori presenti cominciano a spazientirsi. Karl non può più trattenersi, si avvicina al fuochista e lo invita con fermezza ad essere più semplice e chiaro e a mettere «in ordine i suoi reclami». Ma il fuochista ammutolisce, incapace di esporre in altro modo le sue ragioni. Il ragazzo intuisce di avere sbagliato («Ed in un momento così difficile Karl gli era saltato addosso, il suo unico difensore, per dargli buoni consigli, ed invece aveva ottenuto solo di fargli comprendere che oramai tutto era perduto»). Karl si pente di non essere intervenuto prima e abbassa il viso battendo le mani sui fianchi per far capire che ormai ha perso ogni speranza; ma il fuochista fraintende quel gesto e pensa che Karl voglia accusare se stesso «per qualche misteriosa ragione»; comincia dunque a litigare con Karl, senza che questi possa arrestare quel fiume di parole.

La situazione viene interrotta da due eventi simultanei e in certo senso misteriosi, perché del tutto inaspettati: uno dei signori che erano nella sala, con un bastoncino di bambù, si avvicina a Karl e gli chiede come si chiama; nello stesso istante si sente bussare, «come se ci fosse stato qualcuno ad ascoltare questo segnale fuori della porta». Entra Schubal e comincia ad accusare il fuochista di calunniarlo. Dopo un po' il signore del bastoncino di bambù, un ricco e importante senatore, scopre che Karl è suo nipote e decide di portarlo con sé. Ma quando stanno per andarsene, il ragazzo chiede allo zio: «Che cosa succederà adesso al fuochista?». Lo zio gli risponde che il fuochista avrà quel che si merita «e quel che il signor capitano giudicherà opportuno» e poi taglia corto, notando che lui e tutti gli altri signori nella sala ne avevano abbastanza di quel fuochista. Karl risponde: «Questo non importa, in una questione di giustizia». Ma lo zio replica: «Si tratta forse di una questione di giustizia, ma nello stesso tempo è anche una questione di disciplina. Entrambe, e specialmente la disciplina, dipendono dal giudizio del signor capitano». Il fuochista accetta il verdetto, mormorando rassegnato: «È così» («so ist es»). Ma Karl non può. Gli altri che sono intorno, hanno potuto sentire e comprendere le parole del fuochista e «sorriscono sconcertati» («befremdet»), non sono altro che una proiezione dello stato d'animo di Karl. Il quale prende la mano destra del fuochista tra le sue e gli chiede: «Perché non dici nulla? Perché sopporti tutto? Nessuno è stato trattato male come te su questa nave, lo so bene». Intanto il fuochista si guarda intorno con gli occhi lucidi, «come se

provasse un piacere che nessuno poteva contrastargli». Karl insiste: «Ma devi difenderti, dire sì e no, altrimenti la gente non può comprendere la verità. Mi devi promettere di seguire il mio consiglio perché io, temo, non ti potrò essere più di grande aiuto». A questo punto Karl scoppia a piangere, bacia la mano pelosa del fuochista e se la stringe contro la guancia. Arrivano i marinai amici di Schubal, interrompendo questa scena struggente. Lo zio di Karl ne approfitta per allontanarsi e sbarcare dalla nave, seguito dal nipote. Mentre stanno per scendere la scaletta che li porta al battello, Karl scoppia di nuovo in un pianto diretto. Prendono poi il battello e passano sotto la sala dove erano prima. Karl ha ora la sensazione che il fuochista non esista più e si chiede se lo zio «avrebbe mai potuto sostituire per lui il fuochista».

Il fuochista scompare così dalla scena, improvvisamente come era apparso. E Karl si accorgerà poi che lo zio non può sostituire il fuochista: è piuttosto un ritorno dell'immagine del padre.

3. Ripropongo ora le stesse domande di prima: perché Karl, incontrato il fuochista, dimentica il solo bene relativamente importante che possedeva, la valigia, e si dedica ad aiutare quell'uomo a ribellarsi alle angherie di cui era stato vittima? Chi è il fuochista, e cosa significa? E perché Karl piange disperatamente quando si rende conto che non potrà più aiutarlo?

Del fuochista sappiamo solo che era un uomo rozzo, che non disdegnava di accompagnarsi a ragazze prezzolate, che era altissimo e pesante, ma lento nei movimenti. Non sappiamo né il suo nome né cosa facesse prima di lavorare come fuochista; né sappiamo cosa deciderà di lui il capitano. Ma tutto ciò è secondario per Kafka, per il quale il personaggio esiste solo in funzione delle sue lamentele contro il capo macchinista Schubal e i suoi amici. Karl, dopo aver ascoltato le sue querimonie, lo esorta a ribellarsi e a rivolgersi al capitano perché riconosca i suoi diritti. Da quel momento, il fuochista tenta in modo maldestro di esporre le sue ragioni e Karl lo aiuta efficacemente, ma senza grandi risultati. In tutto lo svolgimento del racconto, quel che conta non è cosa succede, ma l'atteggiamento del fuochista e di Karl rispetto all'ingiustizia che il primo afferma di aver subito.

Il comportamento del fuochista passa attraverso tre fasi: il fuochista prima *rinuncia* ad avanzare le sue pretese; poi, dopo le insistenze di Karl, *lo fa*, mostrando però totale inettitudine; infine *accetta il verdetto* dello zio di Karl, che ammette i criteri della "giustizia", ma insiste soprattutto sulla necessità delle regole, della "disciplina", e rimette tutto al giudizio finale del capitano, l'autorità suprema.

Anche l'atteggiamento di Karl attraversa tre fasi. In un primo istante, subito e di slancio, *esorta* il fuochista a non accettare supinamente le ingiustizie. Poi, dopo un breve momento di esitazione, continua nella sua lotta e *aiuta* in vario modo il suo occasionale compagno di viaggio. Infine, quando l'esito ap-

pare incerto e Karl si avvede che deve partire, abbandonando il fuochista, passa a *incitarlo* di nuovo a rivoltarsi per non tollerare l'ingiustizia.

Il cuore del problema non è nel fuochista, è in Karl. Il fuochista rispecchia, alla lontana, l'esperienza di lavoro dell'impiegato Kafka, costretto dal 1908 a incontrare ogni giorno, nella società di assicurazione in cui lavorava, lavoratori infortunati che accampavano i loro diritti. Ma è l'atteggiamento di Karl che ci fa scoprire il nucleo di sofferenza che è in Kafka e che fa scoppiare in un pianto dirotto il ragazzo sedicenne. La contraddizione nel comportamento di Karl è evidentissima. A casa ha subito senza una parola di rivolta due profonde umiliazioni. Ora, sulla nave, sprona il fuochista a ribellarsi contro vessazioni molto meno gravi. Dov'è l'origine di questa contraddizione?

Karl agisce nel modo che ho detto per due motivi che coesistono e si intrecciano. Anzitutto, nell'incitare il fuochista a ribellarsi, Karl cerca di *dire a se stesso* che avrebbe dovuto fare qualcosa che *non è stato in grado* di fare. Si noti che, dopo un po' che è con il fuochista, Karl si sente completamente a suo agio, e gli sembra anzi di essere a casa sua («gli sembrava di essere a casa sua mentre era sul letto del fuochista», «so heimisch war ihm hier auf dem Bett des Heizers zumute»). Dunque, la situazione fuochista-capo macchinista corrisponde alla situazione Karl-padre. Karl si sforza di far arrivare un messaggio dalla sua coscienza (perché non dici nulla, perché sopporti tutto ciò? Perché non vai dal capitano a far valere i tuoi diritti?), alla sua anima più profonda, che è invece oppressa dal sentimento di colpa ed è dunque impermeabile a qualunque azione che non sia l'accettazione rassegnata. Karl trasferisce nel suo rapporto con il fuochista la propria situazione, che ora è come obbiettivizzata ed estraniata. Ora egli la può vedere nitidamente nell'altro: mentre sono nella sala con i vari ufficiali e signori e il fuochista cerca di mettere in pratica le esortazioni del ragazzo, Karl si sente «così forte e colla testa così chiara come forse non gli era mai successo a casa sua». Karl intuisce cioè che la soluzione passa attraverso la rivolta, non attraverso l'accettazione supina. E anzi a un certo momento egli intravede nel comportamento del fuochista una soluzione più efficace e diretta della ribellione verbale: quando, dopo l'ingresso di Schubal nella sala, il fuochista tende contro quest'ultimo le braccia e stringe i pugni «come se questi fossero la cosa più importante per lui, per la quale avrebbe sacrificato tutto quanto possedeva a questo mondo. In essi risiedeva tutta la sua forza, anche quella che in quel momento lo teneva in piedi». Se si pensa che il pugno chiuso e minaccioso del padre è il particolare più importante della fotografia dei genitori che poi Karl vedrà nel corso delle sue peregrinazioni in America, si capisce che il pugno chiuso del fuochista è per un momento il reagire della vittima contro il carnefice con le stesse armi del carnefice. E non si dimentichi che il fuochista è definito «uomo gigantesco» («ein riesiger Mann»), cioè nell'identico modo in cui Kafka definirà qualche anno dopo suo padre, nella *Lettera al padre*: «der riesige Mann, mein Vater». Per un momento Karl intravede dun-

que la soluzione: reagire al persecutore con i suoi stessi mezzi; respingere con la forza le sue prepotenze. Per Karl questo significa rispondere alle accuse e alla condanna del padre accusandolo a sua volta per la sua insensibilità, asprezza e inumanità e condannandolo all'espulsione dal cuore del figlio.

Il secondo motivo per cui Karl sprona il fuochista a reagire con forza all'ingiustizia è che egli *cerca così di guadagnarsi l'approvazione del padre*. Mentre sono nella sala, e comincia a vedere i risultati dei suoi incitamenti, Karl pensa ai suoi genitori e in realtà a suo padre:

Se almeno i suoi genitori lo avessero potuto vedere in quel momento, come difendeva il bene in terra straniera e davanti a personaggi importanti, e come, se anche non aveva ancora riportato la vittoria, si preparava a combattere l'ultima battaglia! Forse che allora avrebbero cambiato l'opinione che avevano di lui? Forse che l'avrebbero fatto sedere fra loro e lo avrebbero lodato? Forse che una volta, una volta almeno lo avrebbero guardato negli occhi che teneva rivolti verso di loro con tanta devozione?

Come si vede, domande strazianti di un figlio che nulla vuole tralasciare per ottenere l'approvazione del padre. Il figlio spera addirittura che il padre accolga benignamente un invito alla rivolta – una rivolta che avrebbe portato alla sconfitta dello stesso padre. È come se un figlio chiedesse al padre: mi permetti di contestare la tua autorità e di accusarti di essere malvagio? È come se un cittadino chiedesse al tiranno: mi autorizzi a ribellarmi contro il tuo cieco strapotere? L'origine di così lampante contraddizione è nell'illimitato sentimento di colpa del figlio nei confronti del padre; è nella sua illimitata speranza che il padre possa benevolmente perdonarlo e approvarne la condotta – ma anche nella consapevolezza, da parte del figlio, che quella speranza è illusoria, è un sogno troppo bello che non potrà mai realizzarsi.

4. Abbiamo visto finora perché Karl si comporta così nei confronti del fuochista. Rimane la questione principale: perché Karl scoppia a piangere due volte, prima quando, dovendo ormai lasciare la nave, si accorge che il fuochista accetta passivamente il verdetto del senatore, e dopo, mentre stanno per salire sul battello per allontanarsi dalla nave.

Una risposta ce la dà lo stesso scrittore, attraverso la voce dello zio senatore. Quando vede che Karl piange disperatamente e tiene tra le sue la mano del fuochista, lo zio, tirandolo via, gli dice: «Sembra che il fuochista ti abbia incantato. Ti sei sentito abbandonato, hai incontrato il fuochista ed ora gli sei grato; tutto ciò è lodevole ("löblich"). Ma ora, non fosse altro che per far piacere a me, non spingere troppo in là le cose e impara a comprendere la tua posizione ("und lerne deine Stellung begreifen")».

Come era da temere, questa è una spiegazione ingannevole: in parte vera, in parte fuorviante, perché allusiva e volutamente incompleta. È vero che Karl si è sentito abbandonato; è vero che è contento di aver incontrato il fuochista;

è vero che in certo senso è stato incantato da costui, ed è vero che gli è riconoscente. Ma perché è stato incantato dal fuochista e gli è riconoscente? Perché scoppia a piangere? Lo scrittore non dà risposte dirette a queste domande. Ma l'interprete queste risposte può trovarle.

Karl è stato incantato dal fuochista perché ha ravvisato in lui se stesso, ha scorto in lui il suo stesso tragico dilemma, per così dire spersonalizzato e oggettivato. E gli è riconoscente perché il fuochista gli permette di dire a lui (e a se stesso) che la "giustizia" è preferibile alla "disciplina" e che quindi, di fronte a un'azione ingiusta, bisogna reagire senza tener conto della disciplina: ribellandosi. Karl piange perché si accorge che il fuochista finisce per soccombere accettando il verdetto dello zio-padre: il fuochista non ascolta le esortazioni rivoltegli da Karl e, invece di far valere le sue ragioni, si rassegna alla disciplina, così come aveva fatto Karl prima di imbarcarsi per l'America. Karl vede dunque nel fuochista la propria sconfitta e piange per lui e per se stesso. Lo zio che gli dice di «imparare a comprendere la [sua] posizione», e quindi di lasciare la nave e abbandonare il fuochista al proprio destino, è una appena velata trasposizione del padre, che gli dice di comprendere perché per lui è ineluttabile accettare, perché questa è la sua "posizione", ossia il suo irrimediabile modo di essere. Lo zio-padre gli dice di abbandonare la nave, e cioè di rinunciare al suo desiderio di incitare il fuochista a ribellarsi: per ciò stesso di rinunciare alla sua ribellione personale contro il padre. Karl piange perché si rende conto della sua duplice sconfitta: egli non si è ribellato contro il padre, né può aiutare il fuochista a far valere le sue ragioni in nome della "giustizia". Egli è dunque condannato ad accettare, a rassegnarsi. Ha cercato di dire a se stesso e al fuochista che bisogna respingere, in nome della giustizia, le ragioni della disciplina, ma ha fallito. Karl piange per il proprio naufragio. Quando è sul punto di lasciare la nave per la terraferma, Karl si ferma per un attimo e scoppia di nuovo a piangere. Perché in quel momento si rende conto con perfetta chiarezza di una cosa: il tracollo delle sue speranze di reagire alla sopraffazione in un modo che non sia la rassegnazione è definitivo e senza appello.

5. Con questo racconto Kafka mette per iscritto un sogno. Traduce cioè in immagini e in sequenze narrative il suo desiderio di aiutare il fuochista e se stesso ad affrancarsi dalla tirannia di un oppressore, pienamente consapevole che ciò non potrà mai avvenire, che cioè sia il fuochista che lui sono condannati a subire le prepotenze di quell'oppressore. Otto anni più tardi, nel 1920, parlando con Janouch di quel racconto, lo scrittore dice che esso «è il ricordo di un sogno, di qualcosa che forse non è stato mai reale». E quando il suo giovane conoscente insiste a chiedergli se aveva avuto un modello per Karl Rossmann, lo scrittore ribatte: «Fotografiamo le cose per scacciarle dal nostro animo. I miei racconti sono un modo di chiudere gli occhi» («Meine Geschichten sind eine Art von Augenschliessen»).

6. Kafka torna quattro anni più tardi, nel 1916, sullo stesso tema, in uno dei racconti più belli *Il medico di campagna* (*Der Landarzt*), e cioè *Il loggione* (*Auf der Galerie*).

Il racconto è brevissimo: un giovane che è nel loggione, al circo, immagina che un'acrobata a cavallo, fragile e tistica, sia tormentata dal direttore del circo, che la costringe a fare il giro del maneggio per mesi interi senza interruzione, davanti a un pubblico instancabile; e allora il giovane si precipiterebbe per la lunga scala e urlerebbe «Basta!». Il giovane si rende però conto che non è così, perché in realtà l'acrobata è una «bella dama bianca e rossa» e il direttore la protegge ossequioso e attentissimo a che non si faccia male, e poi la sostiene tra le sue braccia quando alla fine del numero la cavallerizza, felice, ringrazia il pubblico. Allora il giovane nel loggione «posa il viso sul parapetto e, naufragando nella marcia finale come in un greve sogno (“im Schlußmarsch wie in einem schweren Traum versinkend”), piange senza saperlo».

Il racconto è scandito in tre tempi: *se la cavallerizza fosse fragile* e venisse tiranneggiata, il giovane del loggione si opporrebbe, urlando perché cessino quelle angherie; *ma non è così*, perché la giovane è bella, nessuno la tormenta e anzi sono tutti ai suoi piedi; *il giovane dunque scoppia a piangere* senza saperlo. I tre tempi formano un singolare sillogismo ipotetico, in cui la premessa maggiore e quella minore non sono coerenti ma si contraddicono manifestamente e la conclusione è appunto frutto del conflitto tra quelle due premesse.

Ciò che accomuna questo racconto al *Fuochista* è che in entrambi un giovane vorrebbe aiutare una persona angariata a liberarsi del suo persecutore, e in entrambi il giovane alla fine scoppia a piangere perché ha fallito nel suo intento. Ma ora la situazione è più rarefatta e filtrata: la vittima non è in realtà tale e il giovane non può aiutarla, perché a ben vedere essa non ha bisogno di aiuto. Il giovane piange perché non ha davanti a sé una persona da difendere contro un persecutore. Non può quindi far valere le ragioni della “giustizia”. La situazione è ancora legata alla condizione personale di Kafka. Il nodo affettivo è sempre vivo e presente. Ma ormai la sconfitta, e cioè l'incapacità di rivoltarsi, viene accettata come ineluttabile. Rimane però una vaga eco dell'antica volontà di ribellione, che si manifesta in due modi contraddittori: da una parte, nel persistente desiderio del giovane di aiutare gli altri a opporsi alle prevaricazioni, di lottare cioè per la “giustizia”; dall'altra, nella dolente consapevolezza che è impossibile soddisfare questo desiderio. Questa consapevolezza ha ora assunto motivazioni esistenziali astratte e quasi metafisiche: ora lo scrittore sa che non si può urlare contro l'ingiustizia perché l'altro non ne è vittima e quindi non ha bisogno di essere aiutato. Poiché *l'altro* non è che una proiezione del *sé* o, meglio, di *parti del sé*, Kafka sembra dire a se stesso e agli altri che in fondo non si ha bisogno di essere aiutati a rifiutare i torti subiti, perché in effetti nessuno ha commesso alcun sopruso. Kafka ha talmen-

te *interiorizzato l'oppressione* da non rendersene più conto, accettandola come un dato esistenziale ovvio, come uno stato ontologico.

Per certi versi si può ritrovare questo atteggiamento in un episodio raccontato da Janouch. È un episodio che risale al 1920, quando Kafka ha 37 anni: nel corso di una passeggiata serale lo scrittore, accompagnato da Janouch, passa davanti al palazzo Kinsky, dove era il negozio del padre, Hermann Kafka; a un certo punto vedono apparire un uomo grande e corpulento, con un pastrano nero e un cappello a cilindro. Costui si ferma a circa cinque passi da loro e li lascia venire verso di lui; quando sono ormai vicini, dice al figlio con voce tonante: «Franz, a casa! È umido» («Franz. Nach Hause. Die Luft ist feucht»). Lo scrittore, «con voce stranamente sommessa», dice al giovane Janouch: «Mio padre. Si preoccupa per me. L'amore ha spesso il volto della violenza» («Liebe hat oft das Gesicht der Gewalt»). Kafka accetta e giustifica così l'umiliazione subita dicendo a Janouch (e prima ancora a se stesso) che in realtà quel che muove il padre non è la prepotenza ma l'amore. In tal modo Kafka rende accettabile a sé e agli altri il dispotismo del padre, *travestendolo da affetto*. Qualunque desiderio di ribellione è espunto: perché ribellarsi, se chi sembra tiranneggiare agisce in realtà solo per amore? L'accettazione della prevaricazione è ormai totale e assoluta.

E tuttavia, il sentimento di odio per l'ingiustizia e il conseguente desiderio di aiutare l'altro (e se stessi) a opporsi, seppur rimossi nella vita quotidiana, in qualche modo sopravvivono: li ritroviamo nel sogno del giovane nel loggione. Un sogno «greve», lo definisce lo scrittore: greve proprio perché è carico dei dissidi e delle lacerazioni che sono stati allontanati con fatica dalla vita di tutti i giorni e ritornano costantemente a torturare. Il giovane del loggione piange perché quel sogno non può realizzarsi.

7. Kafka si sente così oppresso dal padre che cerca una salvezza in due possibili strade: il matrimonio e la scrittura. Solo la seconda si rivela percorribile, perché attraversa un mondo cui il padre è completamente estraneo e in cui il figlio può finalmente essere del tutto libero e indipendente. La scrittura diventa per Kafka un modo perfetto di liberarsi dei fantasmi della tirannia paterna. Nella minuta di una lettera del 21 agosto 1913 al padre di Felice Bauer, che possiamo leggere nei *Diari*, scriverà che il suo unico «desiderio» e la sua «sola professione», «non sono altro che letteratura e non posso né voglio essere altro». In una lettera del luglio 1922 a Max Brod scrive che «l'esistenza dello scrittore dipende realmente dalla scrivania, e se vuol evitare la pazzia non deve, a rigore, allontanarsi mai dalla scrivania, vi si deve attaccare coi denti». La scrittura finisce per sostituire la vita, al punto che scriverà a Milena che per lui due ore di vita erano meno importanti di due ore di scrittura. Invece il matrimonio, «formare una famiglia, diventare indipendente» è «la cosa più alta cui secondo me», scrive Kafka, «si possa giungere», perché sarebbe il modo

ideale per liberarsi dal padre, per affrancarsi dalla sua tirannia. Ma non può, perché il matrimonio è il «dominio esclusivo» del padre, perché richiede tutte le qualità che il padre ha e che al figlio mancano: «forza e disprezzo del prossimo, buona salute e una certa mancanza di misura, eloquenza e inettitudine, sicurezza di sé e incontentabilità verso tutti gli altri, senso di superiorità di fronte al mondo e tirannia, conoscenza degli uomini e diffidenza verso la maggior parte di essi; e poi anche virtù senza difetti come operosità, tenacia, presenza di spirito, intrepidezza». Lo scrittore sa che gli è impossibile avere tutto ciò: se riuscisci ad avere una famiglia, dice al padre, «sarei un tuo pari, l'antica e sempre nuova vergogna e tirannia apparterrebbe oramai al passato». E aggiunge: «Sarebbe favoloso ("Das wäre allerding's märchenhaft"), ma proprio in ciò sta il problema. È troppo, non si può arrivare a tanto». Ecco di nuovo il sogno, la visione a occhi aperti di una realtà irraggiungibile. Lo scrittore sa che non potrà mai sposarsi, che è condannato a restare scapolo, ma pure sogna di raggiungere quella irrealizzabile parità con il padre.

Il sogno a occhi aperti torna in un altro racconto stupendo e struggente: *Un messaggio dell'imperatore (Eine kaiserliche Botschaft)*, del 1916. L'imperatore, sul letto di morte, ha mandato un messaggio «a te, a un singolo, a un misero suddito, minima ombra sperduta nella più lontana delle lontananze dal sole imperiale». Il messaggero parte, ma deve farsi strada nella folla; la folla è enorme e le sue dimore non hanno fine; il messaggero si stanca inutilmente, deve ancora attraversare tanti palazzi; «e anche se riuscisse a precipitarsi fuori dell'ultima porta – ma questo mai e poi mai potrà avvenire – c'è tutta la città imperiale davanti a lui, il centro del mondo, ripieno di tutti i suoi rifiuti» («hochgeschüttet voll ihres Bodensatzes»). È sicuro che non arriverà mai. «Ma tu stai alla tua finestra e ne sogni, quando giunge la sera» («Du aber sitzt an deinem Fenster und erträumst sie dir, wenn der Abend kommt»). La distanza tra l'imperatore-padre e il suddito-figlio – io narrante – è incommensurabile. Il messaggero, per arrivare al suddito-figlio, dovrebbe passare attraverso tutti i "rifiuti" del mondo, *tutte le colpe e le nefandezze del figlio*: l'ostacolo principale alla consegna del messaggio. Ritroviamo in questo racconto il motivo ricorrente: la redenzione, la fine del sentimento di colpa, la liberazione da tutte le lacerazioni e da tutti i conflitti, non potranno mai realizzarsi. Ma anche ora è bello sognare che il messaggio possa essere consegnato.

Il sogno ha un significato essenziale nell'esprimere l'impossibilità di sciogliere nella vita reale un conflitto di cui sono come consunti i momenti di contrasto, perché lo scrittore si è ormai rassegnato alla sconfitta, ha rinunciato a opporsi.

Ritroviamo il sogno in un episodio raccontato da Janouch. Una volta parlavano con Kafka di *yiddish*, e il giovane disse allo scrittore che la madre lo parlava correntemente. Quindi gli raccontò di quando sua madre attraversò la Schwarzgasse, nel quartiere ebraico di Przemysl, città allora polacca: dal

fondo delle vecchie case e dalle botteghe buie uomini e donne accorsero a baciare la mano di sua madre e la sua veste, e ridevano, piangevano, la chiamavano «la nostra benefattrice»; Janouch aggiunse di aver appreso più tardi che, in occasione di alcuni *pogrom*, sua madre, di religione cristiana, aveva ospitato numerosi ebrei nella sua casa. Quando sente raccontare questi fatti Kafka, turbato, risponde a Janouch: «Vorrei precipitarmi da questi poveri ebrei del ghetto, a baciare un lembo delle loro vesti, senza dire niente, assolutamente niente. Sarei così felice se sopportassero la mia presenza senza dire niente».

Queste parole sembrano inesplicabili. Il groviglio di problemi che abbiamo visto emergere nel *Fuochista* e negli scritti successivi ci dà una chiave di lettura. Quei poveri ebrei avevano sofferto a causa dei *pogrom* e continuavano a trovarsi in una situazione di angoscia per l'incertezza della loro sorte. La madre di Janouch li aveva aiutati. Kafka sente che non potrebbe fare altrettanto, sa che è incapace di aiutarli veramente. Se ne sente colpevole, soffre della sua incapacità di soccorrere quei poveri ebrei. Egli perciò sogna di precipitarsi ai loro piedi a baciare le loro vesti, in un gesto di espiazione, e sarebbe felice se essi non lo rimproverassero per la sua impotenza, ma accettassero la sua richiesta di perdono. In un certo senso questo sogno a occhi aperti, in una delle sue mille possibili varianti, si era trasfuso qualche anno prima nei due bellissimi racconti *Il loggione* e *Un messaggio dell'imperatore*.

8. Questo atteggiamento mentale, non mediato però dalla narrativa ma in “presa diretta”, per così dire, lo ritroviamo nella *Lettera al padre*, che Kafka scrisse tre anni dopo, nel 1919, a 36 anni – documento cruciale per comprendere i nodi psicologici dello scrittore.

Invece di rifiutare nei fatti l'oppressione paterna, o spiegarli a voce, o urlargli, le ragioni del suo rifiuto, lo scrittore scelse la comoda strada della scrittura, confermando ancora una volta la sua “paura” del padre. Al quale scrive, con grande codardia, di considerarlo «incolpevole», anche se poi elenca di fatto tutte quelle che lui vede come colpe gravissime. Nel contempo lo implora di capire che anche lui, il figlio, è «innocente». Non spedendo poi la lettera, egli ammette ulteriormente la sua sconfitta e l'incapacità di mettere in opera quel che Karl esorta il fuochista a fare: a «non sopportare», a «non lasciarsi trattare così», a insistere sulle sue ragioni, perché si trattava di una «questione di giustizia».

9. Il nodo psicologico di cui sto parlando ritorna anche negli scritti successivi: nei capolavori della maturità, e anzitutto nel *Processo*. Occorre però tener presente che ora Kafka è diventato «a poco a poco un pezzo di legno», come aveva previsto nell'ottobre 1907. In effetti, come scrive giustamente Wagenbach, «dopo il 1912 la “pietrificazione” è conclusa» e quindi quel nodo esistenziale si è trasformato in una rassegnazione angosciata alla colpa come un dato ineluttabile: il conflitto non viene più ripresentato perché Kafka ha or-

mai accettato di accollarsi tutta la responsabilità per le proprie colpe. Il conflitto si rarefà o meglio si trasforma in una visione cupa e angosciosa dell'esistenza, in una speranza di redenzione accompagnata dalla certezza assoluta che la redenzione non ci sarà mai. È questa la materia delle opere dell'ultimo periodo: *Il processo*, *Il castello*, che riprendono temi già esplorati, in maniera più nitida e con risultati narrativi altissimi, in alcuni racconti degli anni 1914-17, quali *Un messaggio dell'imperatore* o *Davanti alla legge*. Il conflitto non è stato però rimosso del tutto e riaffiora in alcune delle opere più tarde.

Vediamo per esempio *Il processo*. È la storia, si sa, di un impiegato di banca che una mattina viene arrestato da due rappresentanti della legge, che non sanno dirgli di cosa è accusato né chi lo processerà. Egli rimane a piede libero per subire un processo davanti ad autorità sconosciute e irraggiungibili. Il libro descrive i suoi sforzi per capire di quali colpe è accusato e per difendersi in qualche modo, avvicinando diverse persone variamente legate alla legge. Alla fine, senza essere mai trascinato in giudizio davanti a un tribunale, viene prelevato a casa sua da altri due rappresentanti della legge, portato in una cava abbandonata e triste e ucciso con «un lungo coltello da macellaio affilato da tutte e due le parti». Tutto il romanzo è costruito come un insieme di incubi, in cui l'impiegato di banca, oppresso da un angoscioso sentimento di colpa, si trova di fronte a una serie infinita di autorità nascoste e impenetrabili, che agiscono per motivi indecifrabili e con modalità arcane. Il nodo o conflitto essenziale di cui parlavo prima è dunque stemperato e reso metafisico in un susseguirsi di vicende in cui lo scontro tra l'individuo e l'autorità è diventato esistenziale e nel contempo polivalente, ambiguo e universale.

Malgrado ciò, il conflitto riaffiora di tanto in tanto, anche se nascosto nel tessuto del racconto. Anzitutto, è sorprendente la frequenza della parola «aiutare» (*helfen*) o «aiuto» (*Hilfe*). Per esempio, nel capitolo 3, nel corso dell'incontro tra K. e la moglie dell'usciera del tribunale, il problema dell'aiutare è insistente. Lo scrittore torna sul tema quando K. incontra Leni e dice a se stesso, quasi chiedendosene il perché, che egli va «in cerca di aiuti di donne». Al termine del romanzo, K., quando sta per morire trafitto dalle pugnalate dei due rappresentanti della legge, si chiede se l'uomo che all'improvviso spalanca una finestra nell'edificio che dà sulla cava era «un amico, un uomo di cuore, uno che provava compassione, uno che voleva portare aiuto» («Wer war es? Ein Freund? Ein guter Mensch? Einer, der teilnahm? Einer, der helfen wollte?»).

Ma la problematica più specifica la ritroviamo almeno in tre momenti diversi del romanzo. Il primo è all'inizio, quando i due guardiani della legge vengono ad arrestare K. e lui non resiste. In quel momento K. si chiede nondimeno se respingere con forza, uscendo dall'appartamento, quel tentativo con tutta probabilità illegale di dichiararlo in stato di arresto: «forse in tutto l'affare sarebbe stata questa la soluzione più semplice, di spingere cioè le cose agli estremi» («vielleicht wäre es die einfachste Lösung des Ganzen, daß er es auf die

Spitze trieb»). K. ritorna sul punto parlando con la signora Grubach: se avesse subito tagliato corto e fosse subito uscito dalla sua camera da letto senza farsi sbarrare la strada dai due uomini della legge, forse avrebbe troncato sul nascere quel sopruso: «insomma, se avessi agito ragionevolmente, non sarebbe successo nulla e ogni cosa sarebbe stata soffocata». Ecco qui di nuovo il motivo della possibile ribellione alla prepotenza e all'arbitrio, ribellione che in teoria avrebbe potuto costituire un modo radicale di troncare il problema, ma che non ha potuto realizzarsi per l'incapacità di K. (il quale, per giustificare la sua inettitudine alla rivolta, si affretta a dire alla signora Grubach: «Ma si è così poco preparati»).

Il motivo della rivolta ritorna nell'episodio dell'incontro con il giudice istruttore nella sala delle assemblee, quando K. urla «Sono giunto alla fine», batte il pugno sul tavolo e fa una lunga arringa contro il tribunale, al termine della quale, prima di aprire la porta e uscire, esclama rivolto agli uomini della legge: «Straccioni, faccio a meno di tutti i vostri interrogatori». Sorprende questa risolutezza e questa forza di opporsi agli architetti ed esecutori dell'arbitrio. Ma il seguito del romanzo mostra bene che si trattava solo di conati di ribellione, perché poi K. riprende i suoi tentativi di comprendere perché lo vogliono processare e di fatto si sottopone all'autorità imperscrutabile della legge. Tanto è vero che più tardi sarà il custode del tribunale a dirgli, «con uno sguardo pieno di fiducia» («mit einem zutraulichen Blick») ma, forse, in realtà con scherno: «Si ha sempre voglia di ribellarsi» («Man rebelliert eben immer»).

Lo stesso motivo torna ancora nel capitolo 5, quando K. trova i due guardiani della legge nello sgabuzzino della banca, mentre vengono frustati da un terzo perché K. si era lamentato di loro con il giudice istruttore. K. cerca di sottrarli al frustatore tirando fuori il portafoglio e offrendogli una buona mancia se li lasciava liberi. Ma fa tutto ciò con imbarazzo: mentre offriva la mancia «non guardava in viso il frustatore» e gli dice, con aria losca: «È sempre meglio per tutti combinare affari di questo genere ad occhi bassi». Ma il frustatore rifiuta, temendo di essere denunciato anche lui al giudice istruttore. Al che K. replica che non voleva affatto che i due fossero puniti, altrimenti non starebbe ora a chiedere di lasciarli liberi; se avesse saputo che sarebbero stati puniti non avrebbe fatto i loro nomi al giudice istruttore, perché essi non sono colpevoli – «colpevole è l'organizzazione, colpevoli sono gli alti impiegati». Ma il frustatore non cede e continua a colpire i due. Dopo di che K. lascia il ripostiglio e si allontana, abbandonando i due alla loro sorte. Ma resta inquieto: «Lo tormentava il fatto di non essere riuscito ad impedire quelle frustrate; ma se non era riuscito non era colpa sua». E a questo punto prospetta a se stesso tutta una serie di sofismi per giustificare la propria codardia e spostare la colpa sugli altri.

In questo terzo episodio, K. cerca dunque di aiutare gli altri, ma non ci riesce, e conclude accettando la sconfitta e autogiustificandosi con la riflessione che non era colpa sua – mentre in realtà sa benissimo, e lo ha ammesso prima, che se quei due sono picchiati è perché lui aveva fatto i loro nomi al

giudice istruttore. K. è colpevole delle sofferenze degli altri, ma non ha né la forza né il coraggio di arrestare la mano del persecutore. Cerca solo di corromperlo con modi loschi, di cui si vergogna; non ci riesce e finisce per fuggire, autoconvincendosi che in realtà non è colpevole.

In questo episodio c'è dunque l'accettazione dolorosa sia della colpa sia della propria incapacità di reagire all'arbitrio se non con modi meschini e inefficaci. Tutta la vicenda del frustatore e dell'incontro nello sgabuzzino esprime e simboleggia la definitiva, totale e irrimediabile sconfitta di K.

10. Che la necessità di aiutare gli altri fosse imperiosa per Kafka, ma che egli fosse devastato dal sentimento di non poter appagare realmente e in modo durevole questa necessità, si desume anche da resoconti sullo scrittore. Una volta egli disse a Janouch: «Bisogna tacere, quando si è incapaci di aiutare. Nessuno ha il diritto di aggravare lo stato del paziente con la sua disperazione. Ecco perché le mie scribacchiature devono essere distrutte. Io non sono una luce. Quanto al rovetto [aveva precedentemente detto a Janouch di non essere un rovetto ardente], non faccio che impastarmi nelle sue spine. Io sono una strada senza sbocco».

Scrivere era per lui l'unico modo di affrancarsi dal padre e dal senso di colpa che lo soverchiava. Ma era cosciente che la scrittura era soprattutto uno strumento di liberazione personale. I suoi racconti non servivano dunque ad alleviare le pene degli altri. Erano inutili e andavano distrutti.

11. Sembrerebbero dunque chiare le radici nascoste del desiderio di Kafka di aiutare gli altri, e in particolare di aiutarli a opporsi all'oppressione.

Quel che ora vorrei notare è che questo desiderio non si manifesta solo nella narrativa e nel sogno, ma anche nella vita quotidiana dello scrittore. E si manifesta soprattutto in due modi, che spesso si intrecciano.

Anzitutto nella scelta del lavoro. Kafka, dopo essersi addottorato in giurisprudenza, entra nel 1907, a 24 anni, alle Assicurazioni Generali. Ma è un lavoro monotono e burocratico, per cui sente che diventerà «a poco a poco di legno», come scrive in una lettera a un amico. Dopo nove mesi lascia dunque quel lavoro ed entra all'Istituto di assicurazioni contro gli infortuni dei lavoratori del Regno di Boemia, dove lavora dal 1908 al 1922, quando va in pensione anticipata, per ragioni di salute. Questa scelta dello scrittore non è stata mai studiata a fondo. Credo che essa non fosse solo dettata dalla necessità di trovare un *gagne-pain*, ma sia in larga misura legata a motivazioni intime. All'Istituto egli infatti lavorava soprattutto nel campo degli indennizzi per gli infortuni degli operai e dell'informazione per la prevenzione degli infortuni. Di fatto Kafka si occupò in numerosi casi di operai feriti o mutilati da macchine di lavoro. È evidente che con questo lavoro egli riusciva ad appagare il suo desiderio di soccorrere i più sfortunati. Sappiamo che Kafka era assai sti-

mato all'Istituto, dove fece una buona carriera, ed era considerato dai suoi colleghi «il cocco dell'ufficio». Egli si occupava efficacemente degli infortunati, spesso andando al di là delle sue mansioni. Janouch racconta che una volta suo padre, collega dello scrittore all'Istituto di assicurazioni, decantandogli le grandi qualità umane di Kafka, gli raccontò di un operaio che aveva avuto la gamba spapolata in un cantiere edile e aveva presentato ricorso contro la modesta pensione che l'Istituto gli voleva passare. Il ricorso era redatto assai male e sarebbe stato respinto se, all'ultimo minuto, un grande avvocato di Praga non gli avesse fatto visita e, senza alcun compenso, non avesse corretto il ricorso in modo tale che esso venne poi accolto. Quest'avvocato, si apprese più tardi, era stato inviato da Kafka, che lo aveva cercato e pagato per aiutare l'operaio, facendo così perdere all'Istituto di cui era funzionario la causa intentata da quell'infortunato.

Ma anche nei confronti degli operai feriti e mutilati di cui doveva occuparsi lo scrittore continuava a nutrire un sentimento complesso, quello stesso espresso da Karl Rossmann al fuochista. Ecco una sua osservazione a proposito di quegli operai, riferita da Max Brod: «Come sono umili costoro! Vengono da noi a supplicare. Invece di prendere d'assalto l'Istituto e fracassare ogni cosa, vengono a pregare».

L'altro modo per soddisfare il desiderio di aiutare gli altri era quello, minuto e sporadico, di fornire un piccolo ristoro, attraverso un po' di denaro, a coloro che si trovavano in ristrettezze.

Benché avesse un rapporto complesso con il denaro, secondo quanto ci riferiscono lo stesso scrittore (*Lettera al padre*) e Milena, già da piccolo Kafka sentì il bisogno assai forte di dare un po' del suo denaro ai più sfortunati. Milena racconta di aver letto nel suo diario, dopo la morte, la descrizione di quel che una volta gli successe, quando era ragazzo e ancora molto povero. Un giorno sua madre, per ricompensarlo di un lavoretto che aveva fatto, gli diede una moneta da 20 Heller, somma cospicua per un ragazzo. Egli uscì per comprarsi qualcosa, ma incontrò una mendicante: sembrava così male in arnese che lo spaventò. Sentì perciò subito l'impulso fortissimo di dare quella moneta alla mendicante. Ma si trattava di una somma assai considerevole, non solo per un ragazzo ma anche per un povero, e Kafka temeva i ringraziamenti della donna, che avrebbero attratto l'attenzione dei passanti. Decise quindi di cambiare la moneta ed ebbe in cambio 10 Kreuzer. Ne diede uno alla mendicante, poi fece il giro dell'isolato e gliene diede un altro, e così di seguito, per dieci volte. Dopo di che, prostrato dalla tensione mentale, scoppiò in singhiozzi.

A quanto pare, lo scrittore era generoso anche con i suoi colleghi. Secondo una testimonianza raccolta da Wagenbach, un dattilografo dell'Istituto di assicurazioni cui egli dettava le minute, trovandosi in difficoltà finanziarie, otteneva spesso piccoli prestiti da Kafka, il quale poi ne rifiutava sempre la restituzione, osservando: «Lei ha bisogno di aiuto, e io sono in grado di darglielo».

Probabilmente anche nei suoi rapporti con i mendicanti o i colleghi in difficoltà finanziarie Kafka era mosso dal consueto sentimento complicato e contraddittorio. Vedeva in essi se stesso. Li vedeva bisognevoli di aiuto e incapaci di ribellarsi alla loro condizione o comunque di sovvertirla. *Mutato nomine, de te fabula narratur*: la loro pena era anche la sua. E la sua molla profonda era il sentimento disperato di essere come schiacciato e di non trovare una via d'uscita.

Questa motivazione spiega forse anche i limiti dell'aiutare gli altri che possiamo notare in Kafka. Egli era incapace di contribuire a modificare in modo radicale la condizione dei più sfortunati, che pure tanto lo turbavano. In un'epoca di grandi sovvertimenti sociali e di ideologie rivoluzionarie che predicavano il "riscatto degli oppressi", egli non partecipò a movimenti politici, ad associazioni sindacali o a organizzazioni volte a migliorare la condizione di vita dei "diseredati". Secondo la testimonianza di Michael Mares, egli frequentò bensì riunioni politiche e sindacali, ma sempre stando in disparte, ascoltatore attento e partecipe, ma semplice osservatore. Non si appassionò mai tanto da prendere parte attiva a quelle riunioni. Né mise mai la penna al servizio di ideali di rivolgimento sociale. Kafka poté e seppe aiutare gli altri solo in modo sporadico e minuto, assistendo di nascosto gli operai mutilati che si rivolgevano all'Istituto di assicurazioni, svolgendo con solerzia il suo lavoro in quell'Istituto, per contribuire a migliorare il trattamento di quegli operai, dando a piene mani consigli e sostegno morale a tanti conoscenti e amici (lo nota esattamente Wagenbach), oppure mostrandosi generoso con mendicanti o colleghi. Al di là di ciò non seppe o poté andare. Forse contribuirono la sua indole schiva e il bisogno di rimanere in ombra. Forse contò anche una concezione della letteratura che separa la scrittura dal cosiddetto "impegno sociale". Ma probabilmente fu decisivo il sentimento radicato che, così come non c'è salvezza per il singolo (l'uomo Kafka *hic et nunc*), non ci possa essere salvezza per la moltitudine. È possibile che tanti altri stati d'animo abbiano confluito in quell'atteggiamento: l'accettazione amara del sentimento profondissimo di essere colpevole; la certezza di non avere dunque alcun titolo a protestare per sé e per gli altri; la rassegnazione disperata all'oppressione; la consapevolezza dolente che niente si può contro le domande imperiose dell'autorità, perché esse sono parte della nostra vita, e forse costituiscono la giusta punizione per la nostra colpa.

12. Kafka sembra essere sempre consapevole della sua incapacità di aiutare realmente gli altri. Perciò il sogno acquista tanta importanza nei suoi testi, come abbiamo visto nei racconti *Il loggione* e *Un messaggio dell'imperatore*. Perciò così spesso i suoi personaggi scoppiano in un pianto diretto. Nel sogno e nel pianto emergono senza camuffamenti le lacerazioni dello scrittore.

Confini di potere e potere del linguaggio: la Costituzione degli Stati Uniti interpretata dal *Federalist*

di Gigliola Sacerdoti Mariani

Non è la prima volta che mi dedico allo studio del linguaggio di testi politico-costituzionali americani, che, anzi, sono stati oggetto di alcune mie pubblicazioni a partire dal 1985¹. A quelle mi riallaccio per rispondere alla richiesta che mi è stata fatta di contribuire al primo numero della rivista del nostro Dipartimento e considero questo saggio sui confini tra potere federale e potere statale negli USA, nell'interpretazione data dagli autori del *Federalist*, un ulteriore sviluppo di quanto andavo scrivendo qualche tempo fa e, in particolare, nel volume del 1997.

Come è noto, «il giorno 17 settembre dell'anno del Signore 1787, dodicesimo anno dell'Indipendenza degli Stati Uniti», la Convenzione di Filadelfia chiudeva i lavori e inviava il testo completo della Costituzione al Congresso, accompagnandolo con la risoluzione che «venisse sottoposta ad apposite assemblee per l'approvazione e la ratifica»². Iniziava la nuova realtà o il «new beginning»³; cominciava, così, tra federalisti e antifederalisti il dibattito sulla ratifica – quel conflitto verbale che, com'è noto, doveva trovare ampio spazio nella stampa dell'epoca, in *pamphlets* specifici, in saggi pubblicati sui giornali – i *media* di quel tempo – che non erano stati ancora definiti «quarto potere», ma che erano il luogo di creazione di norme e valori, il luogo del potere fatico del professionista, dello specialista della parola, di colui che sa fare uso del linguaggio della politica, di chi *guida* la politica del linguaggio, anche se con uno pseudonimo⁴.

E uno pseudonimo viene usato anche da Alexander Hamilton, James Madison e John Jay per firmare i saggi del *Federalist*⁵. Adottano il nome di Publius Valerius, detto Publicola, che nell'antica Roma – secondo la storia, o, meglio, secondo la leggenda – aveva *guidato* la rivolta contro i Tarquini, aveva avuto un ruolo *guida* per garantire le libertà del popolo, era stato console il primo anno della Repubblica. La scelta di quel nome è dunque emblematica: denota un chiaro bisogno semantico, vuole essere un rimando mnemonico, una connotazione precisa, diventa una metafora che rafforza l'unicità del “personaggio”, e l'univocità dei “personaggi”⁶, ne ribadisce il ruolo di *leader/s* del popolo americano, ne enfatizza il compito cui si sentono chiamati.

Da parte di Publius il compito primario è quello di rendere accettabile la nuova realtà contenuta nei sette articoli della Costituzione (solamente poco

più di quattromila parole): si tratta di fugare tutti i «timori reali» e le «ansie vere»⁷ che molti suoi concittadini nutrono nei confronti del nuovo ordinamento; si tratta di mostrare loro quello che sarebbe il «pericolo reale» nel caso «the plan were not adopted»⁸. Da parte di Publius, in quanto Padre della Patria e della Costituzione, il compito è quello di prenderli per mano e *guidarli*, clausola per clausola, all'interno del testo costituzionale, per indicare, da un lato, i vantaggi del nuovo sistema di governo, di quella soluzione e, dall'altro, «i mali certi» (*FED.*, 7, *IT.*, 48) che si abbatterebbero sui singoli Stati in caso di «dissolution of the Union». Così Publius assume il ruolo di *leader*, di colui che insegnerà come evitare la dis/soluzione – e uso questo termine, perché oltre a essere assonante con quello inglese, dà l'idea dello smembramento, del disfacimento, del crollo materiale, del declino morale, e anche della non-soluzione o della soluzione negativa.

Fin dall'inizio del primo saggio, Publius promette che porterà i suoi concittadini alla «scoperta della verità»; «frankly» e «freely», li mette in guardia «against all attempts, from whatever quarter, to influence your decision in a matter of the utmost moment to your welfare, by any impressions other than those which may result from the evidence of truth»⁹ – implicando, con questo, che solo lui può influenzarli, guidarli e proteggerli – e fornisce ripetutamente quelle che lui, figlio dell'empirismo, chiama le lezioni dell'esperienza, «the oracle of truth» (*FED.*, 128, *IT.*, 131); ancora, lascia intendere più volte – non senza una dose di ironia¹⁰ – che la scienza politica, la scienza di governo, in cui si sente maestro, presuppone «the greatest reflection on human nature» (*FED.*, 349, *IT.*, 278). Ed è questo il *Federalista*, ed è molto di più. Publius, oltre che di teoria politica e di diritto, dimostra di avere competenze nei più disparati settori dello scibile; di tutto si parla in questi saggi: dalla storia europea alla geografia politica degli Stati Uniti, dalla filosofia all'economia, dalla storia della repubblica romana a quella della Confederazione Elvetica, dalla medicina alla fisica, dalla *common law* alla politica economica, dalla sociologia alla statistica¹¹. Egli possiede una pletora di conoscenze che lo portano a produrre una raccolta di saggi interdisciplinari, dove, da vero illuminista, rivela il suo magistero teorico-speculativo e pratico-operativo.

Leggendo il *Federalist* ci rendiamo conto che, nei diversi ambiti disciplinari in cui Publius si muove, egli dà al suo lessico una connotazione particolare, che influisce anche sulle scelte di carattere morfosintattico e testuale che traducono a livello lineare le specificità epistemologiche, semantiche e funzionali dei diversi discorsi specialistici; intendo dire che Publius si preoccupa di dare coesione e coerenza al suo discorso, adottando quegli elementi linguistici che meglio evidenziano i contenuti del suo testo (o, meglio, dei suoi testi) e che esplicitano il suo scopo comunicativo, che, al di là di ogni dispersione, o di ogni divagazione, e al di là delle molte ambiguità, è unitario: l'obiettivo è quello di «curare il malato» che si chiama America, farne l'anamnesi, in-

dividuarne il “male”, e indicarne la “terapia” – che, lo si sa aprioristicamente, è la Costituzione. Questa è una metafora così ricorrente nelle pagine del *Federalista* su cui è opportuno richiamare subito l’attenzione con un esempio. Nel saggio n. 38, che è di Madison, si legge:

A patient who finds his disorder daily growing worse, and that an efficacious remedy can no longer be delayed without extreme danger, after coolly revolving his situation, and the characters of different physicians, selects and calls in such of them as he judges most capable of administering relief, and best entitled to his confidence. The physicians attend; the case of the patient is carefully examined; a consultation is held; they are unanimously agreed that the symptoms are critical, but that the case, with proper and timely relief, is so far from being desperate, that it may be made to issue in an improvement of his constitution. They are equally unanimous in prescribing the remedy, by which this happy effect is to be produced. The prescription is no sooner made known, however, than a number of persons interpose, and, without denying the reality or danger of the disorder, assure the patient that the prescription will be poison to his constitution, and forbid him, under pain of certain death, to make use of it. Might not the patient reasonably demand, before he ventured to follow this advice, that the authors of it should at least agree among themselves on some other remedy to be substituted? And if he found them differing as much from one another as from his first counselors, would he not act prudently in trying the experiment unanimously recommended by the latter, rather than be hearkening to those who could neither deny the necessity of a speedy remedy, nor agree in proposing one? Such a patient and in such a situation is America at this moment. She has been sensible of her malady. She has obtained a regular and unanimous advice from men of her own deliberate choice. And she is warned by others against following this advice under pain of the most fatal consequences. Do the monitors deny the reality of her danger? No. Do they deny the necessity of some speedy and powerful remedy? No. Are they agreed, are any two of them agreed, in their objections to the remedy proposed, or in the proper one to be substituted? Let them speak for themselves. This one tells us that the proposed Constitution ought to be rejected, because it is not a confederation of the States, but a government over individuals. Another admits that it ought to be a government over individuals to a certain extent, but by no means to the extent proposed. A third does not object to the government over individuals, or to the extent proposed, but to the want of a bill of rights¹².

Questo lungo brano (e non finisce qui!) – che rivela la capacità di Publius di passare da un lessico specialistico all’altro, da un registro all’altro (cosa frequente in tutti i saggi del *Federalista*) – ci consente (consentiva ai fruitori di allora) di cogliere una quantità di informazioni, commenti e giudizi impliciti attraverso ciò che noi oggi chiamiamo catene lessicali, catene di riferimento, coordinate emotive. Si presti attenzione al fatto che «disorder growing worse» e «extreme danger» si possono ben riferire al “caso” di un vero malato che deve essere sottoposto a esame medico, come al “caso” specifico del «paziente» America, enunciato più avanti. Lo stesso dicasi di «remedy» e

«relief» (reiterati nel brano con l'aggiunta di precisi aggettivi), di quella «consultation» che si tiene per un «improvement of his constitution» e di un «experiment unanimously recommended», che per il loro valore polisemico ci fanno passare dal letto di un malato qualsiasi e da un normale consulto di medici al consulto per eccellenza, quello dei delegati alla Convenzione di Filadelfia, le cui voci echeggiano subito dopo con l'incalzare di questioni e argomentazioni di primaria importanza – realmente presentate e dibattute in quell'aula¹³.

In questo modo Publius mette in scena, da abile regista e attore protagonista, i testi di quei comprimari per i quali non era stato facile scegliere tra una semplice correzione degli *Articles of Confederation* e una vera e propria Costituzione, conciliare le tendenze centrifughe e quelle centripete, ripartire le competenze tra governo federale e governi statuali, “equilibrare” la rappresentanza al Senato e alla Camera dei Rappresentanti, sottoscrivere la Costituzione nonostante che non contenesse una Carta dei Diritti, accettare un esecutivo che aveva qualche vaga somiglianza con quello inglese¹⁴. Sono tutte questioni su cui Publius torna puntualmente in più saggi¹⁵ per demolire le obiezioni degli avversari della Costituzione, le loro «misrepresentations», i loro «artifici ingiustificabili» (*FED.*, 457, *IT.*, 348).

A questo punto è naturale chiederci perché Publius, per esercitare la sua *leadership*, abbia ritenuto opportuno “ornare” queste sue argomentazioni politico-giuridiche con mezzi retorici, con strumenti così appariscenti e perché, per difendere la «republican cause», il «federal principle» (*FED.*, 353, *IT.*, 280), per opporsi a quei «campioni», «dottori» o «profeti» della politica – come con ironia vengono definiti gli antifederalisti – Publius abbia avuto bisogno di ottantacinque saggi, seicento pagine, duecentomila parole?

Io ipotizzo che Publius sia partito dai seguenti presupposti, che evinco totalmente da prove interne al testo: I) l'obiettivo dei *papers* è quello di portare, *guidare* «the people of the State of New York» e di tutti gli altri Stati a ratificare la Costituzione, quindi ogni proposizione dei saggi deve essere costruita in modo da farle acquisire valore di principio alle orecchie di quel *people*; II) certi concetti complessi devono essere ribaditi più volte perché «man is very much a creature of habit; a thing that rarely strikes his senses will generally have but little influence upon his mind»¹⁶; III) esiste un assioma universale – è sempre Publius che parla – «that the *means* ought to be proportioned to the *end* and that the persons, from whose agency the attainment of any *end* is expected, ought to possess the *means* by which it is to be attained»¹⁷; IV) è valido il concetto (di chiara impronta lockiana) che «no language is so copious as to supply words and phrases for every complex idea»¹⁸, cioè che il mezzo linguistico è carente, non ha un *signans* per ogni *signatum*, presenta delle zone d'ombra, non è proporzionato al suo fine comunicativo; V) è dunque indispensabile superare quelle barriere di oscurità, supplire alle carenze della lin-

gua e renderla adeguata all'obiettivo enunciato. Torniamo così al primo di questi punti. E ci rendiamo conto del perché la costruzione delle diverse proposizioni del *Federalist*, che devono acquisire valore di principio, risulti tanto complessa, quando andiamo a leggere un frammento del saggio 37, dove Publius elogia l'operato della Convenzione di Filadelfia che ha saputo superare le "barriere", le "soglie" incontrate durante il suo percorso.

Prima di citare quel brano, mi sembra opportuno dire che il saggio n. 37 del *Federalist* è doppiamente interessante per noi, per il tema della nostra rivista, perché non solo è un testo che tratta di "barriere", "margini" e "limiti" – e vedremo in quali settori – ma fa da "cerniera", da "soglia", da "confine" fra i trentasei saggi che lo precedono e i quarantotto che lo seguono. Basti qui ricordare che i temi trattati nei primi sono di carattere generale e riguardano (nell'ordine), la necessità dell'Unione, i difetti degli *Articles of Confederation*, allora in vigore, nonché l'importanza di certi poteri di governo, essenziali per la sicurezza del paese. Nei saggi successivi, invece, i tre autori – sempre nascosti sotto il comune pseudonimo Publius – da veri giuristi, prendono in esame i sette articoli della Costituzione, firmata a Filadelfia, illustrano i pregi dei singoli commi con dovizia di argomentazioni, mentre ne minimizzano le imperfezioni – confutando le obiezioni che vengono sollevate da più parti contro quel prezioso documento – proprio al fine di convincere/persuadere «the people of the State of New York» e degli altri dodici Stati a ratificare la Carta costituzionale.

Il *Federalist* 37, che è di Madison, fa da raccordo fra il primo e il secondo gruppo dei saggi perché offre una riflessione particolare sulle difficoltà incontrate dalla Convenzione di Filadelfia «per trovare una forma di governo idonea» e, come recita l'indice-sommario, aggiunto all'edizione in volume¹⁹, si sofferma sui seguenti temi: «Difficoltà di discutere, con animo sereno, di problemi di interesse pubblico – Pregiudizi da parte di chi è a favore e di chi è contrario alla Costituzione. *Il Federalista* non intende rivolgersi né agli uni né agli altri, ma a chi vuole la felicità del proprio paese – Difficoltà e originalità dell'opera della Convenzione – Costituzione necessariamente non perfetta, ma Convenzione ha operato senza faziosità e delegazioni presenti soddisfatte dell'atto finale».

All'interno di questi argomenti annunciati nell'indice-sommario, Publius si abbandona a riflessioni che vanno al di là del contingente:

How far the convention may have succeeded in this part of their work, will better appear on a more accurate view of it. From the cursory view here taken, it must clearly appear to have been an arduous part. Not less arduous must have been the task of marking the proper line of partition between the authority of the general and that of the State governments. Every man will be sensible of this difficulty, in proportion as he has been accustomed to contemplate and discriminate objects extensive and complicated in their nature. The faculties of the mind itself have never yet been distin-

guished and defined, with satisfactory precision, by all the efforts of the most acute and metaphysical philosophers. Sense, perception, judgment, desire, volition, memory, imagination are found to be separated by such delicate shades and minute gradations that their boundaries have eluded the most subtle investigations, and remain a pregnant source of ingenious disquisition and controversy. The boundaries between the great kingdoms of nature, and, still more, between the various provinces, and lesser portions, into which they are subdivided, afford another illustration of the same important truth. The most sagacious and laborious naturalists have never yet succeeded in tracing with certainty the line which separates the district of vegetable life from the neighboring region of unorganized matter, or which marks the termination of the former and the commencement of the animal empire. A still greater obscurity lies in the distinctive characters by which the objects in each of these great departments of nature have been arranged and assorted. When we pass from the works of nature, in which all the delineations are perfectly accurate, and appear to be otherwise only from the imperfection of the eye which surveys them, to the institutions of man, in which the obscurity arises as well from the object itself as from the organ by which it is contemplated, we must perceive the necessity of moderating still further our expectations and hopes from the efforts of human sagacity. Experience has instructed us that no skill in the science of government has yet been able to discriminate and define, with sufficient certainty, its three great provinces the legislative, executive, and judiciary; or even the privileges and powers of the different legislative branches. Questions daily occur in the course of practice, which prove the obscurity which reigns in these subjects, and which puzzle the greatest adepts in political science. [...] Besides the obscurity arising from the complexity of objects, and the imperfection of the human faculties, the medium through which the conceptions of men are conveyed to each other adds a fresh embarrassment. The use of words is to express ideas. Perspicuity, therefore, requires not only that the ideas should be distinctly formed, but that they should be expressed by words distinctly and exclusively appropriate to them. But no language is so copious as to supply words and phrases for every complex idea, or so correct as not to include many equivocally denoting different ideas. Hence it must happen that however accurately objects may be discriminated in themselves, and however accurately the discrimination may be considered, the definition of them may be rendered inaccurate by the inaccuracy of the terms in which it is delivered. And this unavoidable inaccuracy must be greater or less, according to the complexity and novelty of the objects defined. When the Almighty himself condescends to address mankind in their own language, his meaning, luminous as it must be, is rendered dim and doubtful by the cloudy medium through which it is communicated. Here, then, are three sources of vague and incorrect definitions: indistinctness of the object, imperfection of the organ of conception, inadequateness of the vehicle of ideas. Any one of these must produce a certain degree of obscurity. The convention, in delineating the boundary between the federal and State jurisdictions, must have experienced the full effect of them all²⁰.

Quello che colpisce di questo frammento è che – proprio nel momento in cui si lamentano le carenze della lingua, «the vehicle of ideas», con osservazioni metadiscorsive, metacomunicative, derivate da Locke – Publius fa uso di stra-

tegie argomentative, ed anche espositive, caratterizzate da tale sicurezza nella costruzione testuale degli eventi e nella rappresentazione dei partecipanti, che ha bisogno di pochissimi connettivi, sia del tipo “logical consequence”, che del tipo “addition” («besides», «therefore», «hence», «then»). Egli è chiaramente consapevole che gran parte della sua argomentazione e del dialogo col fruitore si realizza a livello di connotazione lessicale o si basa sui rapporti semantico-lessicali tra i vari termini (come abbiamo visto sopra con il brano sul «malato» che si chiama America).

L'andamento assiomatico del discorso contribuisce a evidenziare, subito in apertura, i meriti, i successi della Convenzione, ai quali Publius ritorna, nella conclusione, con movimento circolare. I due estremi dell'ellissi, i due poli del brano citato, finiscono per coincidere, in quanto, all'inizio, si fa intendere che la Convenzione – la protagonista che poi viene apparentemente abbandonata nella lunga, magistrale digressione – ha saputo superare l'arduo «compito di tracciare una corretta linea di demarcazione fra le competenze del governo centrale e quelle dei governi statuali» e alla fine si ribadisce che, nonostante le «tre fonti di definizioni vaghe e inesatte, l'indeterminatezza dell'oggetto, l'imperfezione dell'organo che concettualizza l'oggetto, l'inadeguatezza del veicolo delle idee», la stessa Convenzione «ha tracciato i confini tra competenze federali e competenze statuali». Se il “senso” che domina nella digressione è quello della vista («view», «appear», «contemplate» ecc.), si noti con quante e quali catene di riferimento e coordinate emotive, che hanno il preciso compito di *flectere* l'uditorio, Publius faccia intendere che ciò che l'occhio umano “vede”, nei diversi campi dello scibile, è uno “spazio” oscuro, complesso, dove «partitions», «boundaries», «lines», «discriminations», «terminations», «marks», «delineations» appaiono – in un crescendo di allitterazioni e assonanze – indistinte, vaghe, imperfette, nebulose, controverse, equivoche, sconcertanti. Chi sembra aver raggiunto una “visione” chiara è la Convenzione di Filadelfia che è riuscita ad adempiere al compito di «marking the proper line of partition», di «delineating the boundary» tra governo federale e governi periferici. A quella dunque bisogna affidarsi – sembra voler dire Publius – o, meglio, alle scelte operate dai suoi componenti, che hanno prodotto un testo costituzionale esemplare, nonostante le ambiguità della lingua. E, nonostante queste ambiguità – ovvero pur denunciando una condizione ossimorica entro cui anche lui stesso viene a trovarsi – Publius non perde la fiducia nelle proprie capacità dialettiche, nel suo compito di *guidare* i concittadini alla ratifica della Costituzione, attraverso le sue “orazioni” scritte. Se uno degli argomenti più scottanti del dibattito tra federalisti e antifederalisti è proprio questo della «line of partition», del «boundary» tra potere federale e potere statale, perché esiste il timore che l'uno invada la sfera dell'altro, non rimane che insistervi in diversi saggi. Ed è esattamente quello che fa Publius, forse perché è ben consapevole che ogni genere di confine può co-

stituire uno “spazio” aperto per le ostilità. Sul tema, infatti, ha già cercato di tranquillizzare gli animi nel saggio 28, coinvolgendo direttamente i fruitori del messaggio, indicando loro il compito cui sono chiamati:

[...] in a confederacy the people, without exaggeration, may be said to be entirely the masters of their own fate. Power being almost always the rival of power, the general government will at all times stand ready to check the usurpations of the state governments, and these will have the same disposition towards the general government. The people, by throwing themselves into either scale, will infallibly make it preponderate. If their rights are invaded by either, they can make use of the other as the instrument of redress²¹.

In questo brano, i lessemi «confini», «frontiere», «limiti», «margini», riferiti alle due sfere di potere, non vengono usati, ma sono tutti implicitamente contenuti, quali oggetti, nel processo verbale fondamentale espresso da «to check» – anaforicamente richiamato nella coordinata da «the same disposition» – quasi a mettere le due sfere sullo stesso piano. D'altra parte, risulta esplicito il ruolo che si assegna al popolo, quello di far valere il suo peso quale forza non solo contraria all'abuso, all'invasione dello “spazio” politico-giuridico altrui, ma capace di sanare il conflitto. La metafora della bilancia viene usata proprio perché di facile comprensione per un vasto pubblico, per i destinatari che qui sono chiamati ad assumere un ruolo di primo piano («masters of their own fate») nel riportare equilibrio fra i due poteri, nel controllare i confini. E la stessa metafora si ritrova anche più avanti, nel saggio 31, dove, per ribadire il necessario coinvolgimento del fruitore, si fa un corretto uso di modali ora deontici, ora epistemici, che esprimono una possibilità dinamica (ciò che può essere fatto) e una previsione altrettanto dinamica (ciò che sarà fatto). È una strategia che mi sembra abbia anche l'obiettivo di ridurre la distanza cognitiva e affettiva che esiste tra le istituzioni e i destinatari dei saggi:

It should not be forgotten that a disposition in the State governments to encroach upon the rights of the Union is quite as probable as a disposition in the Union to encroach upon the rights of the State governments. What side would be likely to prevail in such a conflict, must depend on the means which the contending parties could employ toward insuring success. As in republics strength is always on the side of the people, and as there are weighty reasons to induce a belief that the State governments will commonly possess most influence over them, the natural conclusion is that such contests will be most apt to end to the disadvantage of the Union; and that there is greater probability of encroachments by the members upon the federal head, than by the federal head upon the members. But it is evident that all conjectures of this kind must be extremely vague and fallible: and that it is by far the safest course to lay them altogether aside, and to confine our attention wholly to the nature and extent of the powers as they are delineated in the Constitution. Every thing beyond this must be left to the prudence and firmness of the people; who, as they will hold the scales in their own

hands, it is to be hoped, will always take care to preserve the constitutional equilibrium between the general and the State governments²².

Come si sarà notato, nel parlare di confini di potere, sconfinato appare il potere del linguaggio di Publius, per gli elementi retorici di cui fa uso, per le figure strategiche che disegna, al fine di presentare la Costituzione firmata a Filadelfia nella luce migliore, al fine di assicurare a quella il consenso dei destinatari dei suoi saggi. Per raggiungere detto obiettivo, Publius deve porre se stesso su un piedistallo, quale esperto mentore e demiurgo, come quando, all'inizio del saggio 32, parla in prima persona, e manifesta certezze personali in maniera categorica:

Although I am of opinion that there would be no real danger of the consequences which seem to be apprehended to the State governments from a power in the Union to control them in the levies of money, because I am persuaded that the sense of the people, the extreme hazard of provoking the resentments of the State governments, and a conviction of the utility and necessity of local administrations for local purposes, would be a complete barrier against the oppressive use of such a power; yet I am willing here to allow, in its full extent, the justness of the reasoning which requires that the individual States should possess an independent and uncontrollable authority to raise their own revenues for the supply of their own wants. And making this concession, I affirm that (with the sole exception of duties on imports and exports) they would, under the plan of the convention, retain that authority in the most absolute and unqualified sense; and that an attempt on the part of the national government to abridge them in the exercise of it, would be a violent assumption of power, unwarranted by any article or clause of its Constitution²³.

Il pronome di prima persona singolare è ovviamente accompagnato, qui come altrove, da *verba dicendi*, verbi che lessicalizzano processi cognitivi e scientifici, o espressioni che appartengono allo stesso campo semantico («I am of opinion»; «I am persuaded», «I am willing here to allow»); quello che appare interessante in questo brano è che le subordinate codificano movimenti argomentativi tutti diretti verso la conclusione del paragrafo, che mira a esaltare il testo costituzionale. Pertanto, sembra voler dire Hamilton, i pericoli che si paventano – e che sono i temi dominanti, i concetti soffocanti del frammento citato (controlli, oppressioni, rischi di sconfinamento di potere, di invasione di confini da parte del governo federale nei confronti dei singoli Stati in materia fiscale) – possono e devono essere fugati da parte di chi, come lui, non solo accetta, ma dà una corretta interpretazione della Carta costituzionale.

E che la sua interpretazione sia corretta lo ribadisce Hamilton, nel momento in cui conclude lo stesso saggio (con la relativa «which justifies the position I have advanced and refutes every hypothesis to the contrary»), e dimostra competenza in materia costituzionale, col riferimento esplicito, anche

se fugace, a quel nodo basilare, che è la sezione X dell'articolo I, che contribuisce a tracciare parte dei margini tra le due sfere di potere:

The necessity of a concurrent jurisdiction in certain cases results from the division of the sovereign power; and the rule that all authorities, of which the States are not explicitly divested in favor of the Union, remain with them in full vigor, is not a theoretical consequence of that division, but is clearly admitted by the whole tenor of the instrument which contains the articles of the proposed Constitution. We there find that, notwithstanding the affirmative grants of general authorities, there has been the most pointed care in those cases where it was deemed improper that the like authorities should reside in the States, to insert negative clauses prohibiting the exercise of them by the States. The tenth section of the first article consists altogether of such provisions. This circumstance is a clear indication of the sense of the convention, and furnishes a rule of interpretation out of the body of the act, which justifies the position I have advanced and refutes every hypothesis to the contrary²⁴.

Come si evince dalle nostre citazioni, più che al *probare*, Publius si affida, quasi sempre, al *flectere* e al *delectare* (tutti e tre di marca ciceroniana); da vero politico, egli afferma, asserisce, costruisce degli assiomi – a volte con l'ausilio di avverbi che punteggiano le sue proposizioni, quali «necessarily», «infallibly», «unavoidably», «clearly» (anche tutti insieme in uno stesso periodo, come alla fine del saggio n. 13) – ma non dimostra ciò che sostiene. Anche se promette una serie di motivazioni razionali, iniziando interi paragrafi con un anaforico «because» (come nel *Federalist* n. 3, che è di Jay), finisce per darci un elenco di verità o certezze personali. Ma, anche trascurando i testi di Jay, che è autore di soli cinque saggi, e facendo un raffronto tra i contributi di Madison e quelli di Hamilton – rimanendo sempre nell'ambito del tema in oggetto – si nota lo stesso atteggiamento, pur nelle lievi differenze dell'articolazione del discorso, dell'organizzazione del messaggio, degli strumenti di tipo pragmalinguistico rispettivamente usati dai due. Hamilton mette spesso le secondarie in posizione tematica; nella sua prosa prevalgono sequele di interrogative retoriche a cui, quindi, non viene data una risposta; frequenti sono le interrogative negative, che presuppongono risposte implicite; abbondano le ipotetiche, che consentono di far intravedere al lettore che cosa succederebbe *se non* si approvasse l'operato della Convenzione, *se non* si seguisse quanto viene suggerito dai saggi del *Federalist*, *se non* si accettassero quei confini di potere, sia pure ambigui, tracciati all'interno del sistema proposto. Il discorso di Madison è più lineare: l'articolazione dell'informazione nella frase risulta di tipo narrativo, senza con questo perdere il carattere argomentativo. Le sue interrogative sono talvolta reali e, pertanto, vengono immediatamente seguite da una risposta breve, precisa e motivata, assertiva e centripeta, come abbiamo già visto nella seconda parte del brano relativo al «paziente» America, che abbiamo citato sopra. Infine, possiamo affermare che nei saggi di Hamilton, il macro-atto di base è, fre-

quentemente, la discussione-previsione e in quelli di Madison, il macro-atto di base è la descrizione-classificazione.

Mettiamo a confronto i due frammenti che seguono – che bene illustrano quanto andiamo dicendo – dove, ancora una volta, i margini tra «federal government» e «individual States» sembrano sfiorarsi e creare attrito:

If the federal government should overpass the just bounds of its authority and make a tyrannical use of its powers, the people, whose creature it is, must appeal to the standard they have formed, and take such measures to redress the injury done to the Constitution as the exigency may suggest and prudence justify. The propriety of a law, in a constitutional light, must always be determined by the nature of the powers upon which it is founded. Suppose, by some forced constructions of its authority (which, indeed, cannot easily be imagined), the Federal legislature should attempt to vary the law of descent in any State, would it not be evident that, in making such an attempt, it had exceeded its jurisdiction, and infringed upon that of the State? Suppose, again, that upon the pretense of an interference with its revenues, it should undertake to abrogate a landtax imposed by the authority of a State; would it not be equally evident that this was an invasion of that concurrent jurisdiction in respect to this species of tax, which its Constitution plainly supposes to exist in the State governments? If there ever should be a doubt on this head, the credit of it will be entirely due to those reasoners who, in the imprudent zeal of their animosity to the plan of the convention, have labored to envelop it in a cloud calculated to obscure the plainest and simplest truths²⁵.

On summing up the considerations stated in this and the last paper, they seem to amount to the most convincing evidence, that the powers proposed to be lodged in the federal government are as little formidable to those reserved to the individual States, as they are indispensably necessary to accomplish the purposes of the Union; and that all those alarms which have been sounded, of a meditated and consequential annihilation of the State governments, must, on the most favorable interpretation, be ascribed to the chimerical fears of the authors of them²⁶.

Si noterà che sia da parte di Hamilton che di Madison, in apertura, si cerca il consenso immediato, la solidarietà nei confronti dell'operato di chi – come ciascuno di loro – è stato *magna pars* alla Convenzione di Filadelfia e ha contribuito a definire, a fissare i «limiti» corretti. Nel primo brano, Hamilton orgogliosamente marca subito quei «bounds» con «just» e, nel secondo brano, Madison è convinto che le sue osservazioni portino prove convincenti, «most convincing», sullo stesso argomento. In chiusura, i due autori, con la solita retorica contrastiva (noi abbiamo ragione/loro hanno torto) e con l'ausilio di metafore (fatte di nubi e chimere) distribuiscono le responsabilità o, meglio, accusano gli antifederalisti di «avere oscurato le verità più chiare e semplici», di «diffondere voci allarmanti», sempre in merito alla questione dei poteri conferiti al governo federale, a quelli riservati ai singoli Stati, ai loro margini, ai controlli reciproci, a quel sistema di «balances and checks» a cui, in fondo, tutti dovrebbero aspirare. Questa espressione viene usata per la prima volta

nel saggio n. 9 (*FED.*, 51, *IT.*, 78) e i due termini sono presentati in questo ordine, non nell'ordine inverso, «checks and balances», come generalmente citati per indicare una pregevole caratteristica del sistema di governo statunitense. C'è da chiederci se Publius voglia implicare che, all'interno di qualunque sistema e anche in merito ai margini di potere, occorre prima raggiungere l'equilibrio e poi pretendere di esercitare il controllo! Il concetto viene esplicitato e sviluppato nel saggio 51 (che è di Madison), quando egli afferma:

In the compound republic of America, the power surrendered by the people is first divided between two distinct governments, and then the portion allotted to each subdivided among distinct and separate departments. Hence a double security arises to the rights of the people. The different governments will control each other, at the same time that each will be controlled by itself²⁷.

A ben guardare, anche questa controversa questione dei confini tra governo centrale e governo dei singoli Stati (o delle regioni, come si direbbe qui da noi, dove il dibattito sulla *devolution* è sempre più acceso, nel momento in cui concludiamo questo saggio²⁸) è pienamente riconducibile alla sottile osservazione di Publius, ancora dovuta alla penna di Madison (*FED.*, 349, *IT.*, 278): «Pensare che siano necessari sistemi del genere per controllare abusi di potere è forse il risultato di una riflessione sulla natura umana. Ma che cos'è il governo stesso se non la più grande riflessione critica sulla natura umana? Se gli uomini fossero angeli non occorrerebbe alcun governo. Se fossero gli angeli a governare gli uomini, non ci sarebbe bisogno di controlli esterni o interni sul governo».

Note

1. Ne elenco le principali: G. Sacerdoti Mariani, A. Reposo e M. Patrono (a cura di), *Guida alla Costituzione degli Stati Uniti d'America. Duecento anni di storia, lingua e diritto*, RCS Libri, Milano 1999 (Mondadori, Milano 1985); *Il linguaggio delle "passioni" nel Federalist*, in G. Negri (a cura di), *Il Federalista: 200 anni dopo*, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 393-403; *A Revolutionized Language or the Language of Social Control*, in G. Elisa Bussi Parmiggiani (a cura di), *Rivoluzione e contro-rivoluzione: il linguaggio del conflitto, 1776-1793*, Patron, Bologna 1992, pp. 47-62; *The Federalist e la leadership di Publius*, in G. Bettin (a cura di), *Politica e società. Studi in onore di Luciano Cavalli*, CEDAM, Padova 1997, pp. 89-114; A. Hamilton, J. Madison, J. Jay, *Il Federalista*, Giapichelli, Torino, 1997 (introduzione, traduzione e note a cura di G. Sacerdoti Mariani).

2. Cfr. M. Farrand (ed.), *The Records of the Federal Convention of 1787*, 4 vols., Yale University Press, New Haven-London 1966 (1937), I, p. 665. Si ricorda che l'Art. VII della Costituzione medesima dispone che «La ratifica da parte di apposite assemblee in nove Stati sarà sufficiente a far entrare in vigore la presente Costituzione tra gli Stati che l'abbiano in tal modo ratificata».

3. Mutuo questa espressione dal famoso studio di Hannah Arendt, *On Revolution*, Viking Press, New York 1965, p. 40, dove l'autrice sostiene: «it was only in the course of the 18th century revolutions that men began to be aware that a new beginning could be a political phenomenon, that it could be the result of what men had done and what they could consciously set out to do».

4. L'uso di pseudonimi era diffuso sia presso i federalisti che presso gli antifederalisti. Oliver Ellsworth firma i suoi saggi a favore della Costituzione con il nome di *Landholder*; *A Citizen of New York* è lo pseudonimo usato da John Jay per un suo *pamphlet*, scritto senza la partecipazione di Hamilton e Madison; fra gli antifederalisti, *Centinel* in Pennsylvania è probabilmente il nome sotto cui si nasconde George Bryan, e/o il figlio Samuel; *Agrippa*, nel Massachusetts, altri non è se non James Winthrop; Governor George Clinton dello Stato di New York sembra che sia l'autore dei saggi firmati *Cato*; nel Maryland, John Francis Mercer è stato riconosciuto sotto le mentite spoglie del *Farmer*. Gli autori di «Letters from the Federal Farmer» e di «Essays of Brutus» non si possono identificare con certezza, anche se quei violenti saggi antifederalisti sono stati spesso attribuiti rispettivamente a Richard Henry Lee e a Robert Yates.

5. Il primo saggio fu pubblicato dall'«Independent Journal» di New York in data 27 ottobre 1787 e, in seguito, in altri periodici, quali il «Daily Advertiser» e il «New York Packet». I successivi saggi, fino al numero 77 (2 aprile 1788), vennero pubblicati negli stessi giornali con cadenza tri- o quadrisettimanale. I primi trentasei saggi furono raccolti in volume e pubblicati, nel marzo del 1788 (è la nota edizione McLean) con il titolo «The FEDERALIST, A Collection of Essays, written in favour of the New Constitution, by a Citizen of New York, Corrected by the Author with Additions and Alterations» (rispetto, qui, la grafia del titolo originale); il secondo volume (sempre edizione McLean) comparve nel maggio dello stesso anno e comprendeva i saggi dal n. 37 al n. 85, e cioè anche gli ultimi otto che ancora non erano comparsi sui giornali. Per questo, i *papers* che vanno dal n. 78 al n. 85 portano tutti la stessa data, 28 maggio 1788, anche se successivamente furono pubblicati sui soliti giornali.

6. Sulla *vexata quaestio* della paternità dei diversi *papers* e sul mio tentativo di risolverla, rinvio all'ultima parte dell'introduzione al volume, già citato, del 1997. Qui riassumo solo la genesi di detta questione: all'origine di tutto stanno due episodi fondamentali. Il primo: tra le pagine di un libro dell'amico Egbert Benson, Hamilton lascia nel luglio del 1804 (due giorni prima di essere ucciso in duello da Aaron Burr) una striscia di carta dove si legge: «Nos. 2, 3, 4, 5, 54, by Jay, Nos. 10, 14, 37 to 48 inclusive, Madison, Nos. 18, 19, 20, Madison and Hamilton jointly: All the others by Hamilton». (Si è in seguito appurato che quel 54 è un refuso e sta per 64.) Il secondo episodio: quando cura l'edizione del *Federalist* del 1818, pubblicata a Washington per i tipi di Jacob Gideon, Madison rivendica la paternità di alcuni saggi che Hamilton si è autoattribuito. I critici si trovano d'accordo nel dire che i saggi n. 18, 19, 20 sono scritti a quattro mani e che Jay è l'autore dei numeri 2, 3, 4, 5, 64. I dubbi, in sintesi, sorgono per i saggi che vanno dal n. 49 al n. 58, per il 62 e per il 63, anche perché discordi sono le testimonianze dei contemporanei di Hamilton e Madison, a favore della paternità dell'uno o dell'altro.

7. B. Bailyn, *The Ideological Origins of the American Revolution*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1967, pp. VIII-IX.

8. Per le citazioni in lingua originale del *Federalist* ho usato l'ottima edizione curata, nel 1961, da J. E. Cooke, per The World Publishing Company, Cleveland and New York (d'ora in poi abbreviata con *FED.*). Su quella edizione mi sono basata anche per la mia traduzione del 1997, che in questo saggio cito con l'indicazione *IT.*, seguita dal numero di pagina relativo.

9. «Contro ogni tentativo, da qualunque parte provenga, di influenzare la vostra decisione – in una questione di grande momento per il vostro benessere – con idee che si discostano da ciò che solo può risultare dalla prova della verità» (*FED.*, 6, *IT.*, 47).

10. Anche l'ironia vuole essere, da parte di Publius, una manifestazione di padronanza del proprio universo (discorsivo e non), una dichiarazione di potere o legittimazione della propria *leadership*.

11. Publius – e l'editore McLean con lui – è convinto che «tutte queste materie» debbano essere conosciute da «ogni cittadino americano». Così si leggeva nella pubblicità, che annunciava l'edizione del primo volume del *Federalist*, in vendita al modico prezzo di tre scellini. Nella pagina degli annunci economici, accanto a «vendesi polvere da sparo», «vendesi brigantino», «vendesi cappelli da uomo e da donna, «vendesi specchio con cornice di mogano», accanto a offerte di noce moscata e calze di seta, comparve sui giornali la seguente inserzione (che traggio direttamente da un numero dell'«Independent Journal», che ho potuto consultare in originale):

«Il desiderio di far luce su un tema così interessante ha portato inevitabilmente a un dibattito più ricco di quanto si intendesse in origine; e visto che l'opera non è stata ancora completata, abbiamo ritenuto opportuno farne due volumi. I diversi argomenti di questi saggi sono strettamente connessi con l'esistenza stessa di questa nazione e devono essere compresi bene da ogni cittadino americano. Il curatore non ha dubbi che il lettore saggio la giudicherà la pubblicazione più economica, e di maggior pregio, che sia mai stata offerta al pubblico americano. Il secondo volume è in corso di stampa e sarà pubblicato quanto prima».

12. «Un malato che si accorga che il suo disturbo peggiora di giorno in giorno e che un rimedio efficace non può essere ulteriormente rinviato senza pericolo estremo, dopo aver riflettuto, a mente fredda, sulla sua situazione e sulle qualità dei diversi medici, sceglie e chiama quelli fra loro che giudica più capaci di dargli sollievo e più degni della sua fiducia. Intervengono i medici: il caso del paziente viene accuratamente esaminato, si tiene un consulto. All'unanimità si conviene che i sintomi sono critici, ma che il caso, lungi dall'essere disperato, può finire per risolversi, con rimedi opportuni e tempestivi, in un miglioramento della sua "costituzione". Sono ugualmente concordi nel prescrivere il rimedio che produrrà questo felice effetto. Tuttavia, non appena viene resa nota la cura prescritta, un gran numero di persone si intromettono e, senza negare la realtà o il pericolo del disturbo, assicurano il paziente che il rimedio sarà veleno per la sua "costituzione", e gli proibiscono di usarlo, pena la morte sicura. Non potrebbe pretendere il paziente – e a ragione, prima di avventurarsi a seguire questo consiglio – che i suoi promotori si accordassero, almeno fra di loro, su qualche altro rimedio da sostituire al primo? E il paziente, trovandoli tanto in disaccordo fra di loro quanto rispetto ai suoi primi consiglieri, non agirebbe saggiamente se tentasse l'esperimento raccomandato dai primi medici all'unanimità, piuttosto che ascoltare quelli che non sanno negare la necessità di un rimedio urgente, ma non si accordano nel proporre uno?»

Un malato di questo genere, e in una situazione simile, è l'America in questo momento. Si è resa conto della sua malattia, ha ricevuto un regolare, unanime consiglio da parte di uomini che ha deliberatamente scelto. Viene messa in guardia da altri di non seguire questo consiglio, pena le più funeste conseguenze. Negano questi ultimi la realtà del pericolo? No. Negano la necessità di qualche rimedio urgente e forte? No. Si trovano d'accordo, almeno due di loro, quando fanno obiezioni contro il rimedio proposto o quando ne suggeriscono uno adatto che lo sostituisca? Che siano loro stessi a parlare! Uno ci dice che la Costituzione proposta dovrebbe essere respinta, perché lì non si tratta di una confederazione di Stati, ma di un governo che estende le sue competenze nei confronti dei singoli cittadini. Un altro ammette che dovrebbe essere un governo che estenda, entro certi limiti, le sue competenze nei confronti dei singoli cittadini, ma non nella misura che si propone. Un terzo non fa obiezioni di questo tipo, ma denuncia la mancanza di una Carta dei Diritti» (*FED.*, 242-44, *IT.*, 208-10).

13. La comparazione tra quei preziosi documenti che sono i lavori preparatori della Costituzione – raccolti, insieme a diari, appunti e lettere dei *framers*, da M. Farrand (citato sopra) – e certe argomentazioni del *Federalist* risulta di estremo interesse, per le somiglianze che vi si riscontrano.

14. Si veda che cosa scrive Hamilton, nel saggio 67: «Sembra che gli avversari della Costituzione, nei loro scritti in merito al punto specifico, si siano impegnati a mostrare la loro capacità di malafede. Contando sull'avversione dell'opinione pubblica per la monarchia, hanno cercato di indirizzare tutti i sospetti e le apprensioni nei confronti del presidente degli Stati Uniti, quasi fosse non l'embrione, ma addirittura il diretto discendente "cresciuto" di quella detestata "genitrice". Al fine di tracciare le presunte affinità non si sono fatti scrupolo di ricorrere perfino alle risorse della finzione romanzesca. I poteri del presidente che sono in alcuni casi più estesi, ma talvolta perfino inferiori a quelli del governatore dello Stato di New York, sono stati ingigantiti fino a superare le prerogative regali. È stato decorato di attributi superiori, per dignità e splendore, a quelli del re di Gran Bretagna. Ce lo hanno mostrato con un diadema scintillante sulla fronte e con la porpora imperiale che ricade morbidamente fino ai piedi. Lo si è messo su di un trono, circondato da favorite e da amanti, mentre dà udienza ad ambasciatori di sovrani stranieri, con tutta la pompa altezzosa della sua maestà» (*FED.*, 452, *IT.*, 345).

15. Una rapida lettura dell'indice dell'edizione McLean, redatto da Hamilton, ci consente di constatare quante volte gli stessi argomenti vengano presi in esame nel *Federalist*.

16. «L'uomo è una creatura molto abitudinaria. Una cosa che colpisce raramente i suoi sensi avrà, in genere, ben poca influenza sul suo animo» (*FED.*, 173, *IT.*, 161).

17. «I mezzi devono essere proporzionati al fine, e le persone dalle quali ci si aspetta il conseguimento di un qualsivoglia fine devono possedere i mezzi per raggiungerlo» (*FED.*, 147, *IT.*, 143).

18. «Nessuna lingua è così ricca da poter fornire parole ed espressioni per ciascun concetto complesso» (*FED.*, 236, *IT.*, 204).

19. Redatto da Hamilton, è stato da me tradotto alle pagine v-xix del volume del 1997.

20. «Se la Convenzione sia riuscita o meno in questa parte del suo lavoro risulterà da un esame più accurato. Ma anche dal rapido esame fatto fin qui risulta chiaro che l'opera deve essere stata ardua. Non meno arduo è stato certamente il compito di tracciare una corretta linea di demarcazione fra le competenze del governo centrale e quelle dei governi statuali. Di questa difficoltà si renderà conto chi è abituato a considerare e a distinguere argomenti per loro natura vasti e complessi. Le capacità della mente stessa non sono state finora mai distinte e definite con soddisfacente precisione, malgrado tutti gli sforzi dei più acuti filosofi di metafisica. Senso, percezione, giudizio, desiderio, volontà, memoria, immaginazione sono separati da sfumature tanto delicate e da gradazioni tanto impercettibili che i loro confini hanno eluso le più fini indagini, e rimangono una sorgente feconda di sottili disquisizioni e controversie. I confini tra i grandi regni della natura e, ancor più, tra i vari gruppi e sottogruppi in cui sono suddivisi, offrono un'altra esemplificazione della stessa importante verità. I più sagaci e laboriosi naturalisti non sono ancora riusciti a tracciare con certezza la linea che divide il mondo della vita vegetale dalla vicina regione della materia inorganica, o la linea che segna la fine del mondo vegetale e l'inizio del regno animale. Ancora più immersi nell'oscurità sono i caratteri distintivi secondo i quali sono stati ordinati e raggruppati gli esseri in ciascuno di questi grandi regni naturali. Quando dalle opere della natura – dove tutte le delimitazioni sono perfette e non lo sembrano solo per l'imperfezione dell'occhio che le osserva – si passa alle istituzioni umane, dove l'oscurità nasce tanto dagli oggetti quanto dall'organo che li contempla, si deve capire che è necessario ridurre ancora di più le nostre aspettative e le nostre speranze nelle capacità della sagacia umana. L'esperienza ci ha insegnato che nessuna scienza di governo ha ancora potuto distinguere e definire, con sufficiente certezza, i tre grandi settori del legislativo, dell'esecutivo e del giudiziario, e neppure le prerogative e i poteri dei diversi rami del legislativo. Nella pratica di tutti i giorni sorgono questioni che dimostrano quanta oscurità regni ancora su questi argomenti, e che sconcertano i più grandi cultori di scienza della politica. [...] Oltre all'oscurità che deriva dalla complessità degli argomenti e dall'imperfezione delle facoltà umane, un'ulteriore difficoltà è data dal mezzo attraverso cui gli uomini si trasmettono le idee. Sono le parole che servono a esprimere i concetti. La chiarezza, pertanto, richiede non solo che le idee siano elaborate in maniera precisa, ma che siano espresse con parole precise che si impiegano solo ed esclusivamente per quelle. Ma nessuna lingua è così ricca da poter fornire parole ed espressioni per ciascun concetto complesso, né tanto esatta da non averne parecchie che indicano molti concetti in maniera ambigua. Perciò può accadere che, per quanto gli oggetti possano essere distinti con esattezza e per quanto la distinzione possa essere con altrettanta esattezza intesa, la loro definizione può risultare imprecisa per l'imprecisione dei termini con cui viene espressa. E questa inevitabile imprecisione sarà maggiore o minore a seconda della complessità e della novità degli oggetti definiti. Quando l'Onnipotente stesso accondiscende a rivolgersi agli uomini nella loro lingua, il significato del suo verbo, per quanto luminoso sia, diviene incerto e oscuro a causa del mezzo nebuloso con cui viene trasmesso. Ci sono dunque tre fonti di definizioni vaghe e inesatte: l'indeterminatezza dell'oggetto, l'imperfezione dell'organo che concettualizza l'oggetto, l'inadeguatezza del veicolo delle idee. Ognuna di queste genera inevitabilmente un certo grado di oscurità. La Convenzione deve averne sperimentato appieno l'effetto quando ha tracciato i confini tra competenze federali e competenze statuali» (*FED.*, 234-36, *IT.*, 203-04).

21. «In una federazione [...] si può dire, senza esagerazione, che il popolo è pienamente padrone del proprio destino. Poiché un potere è sempre antagonista di un altro potere, il governo centrale sarà pronto in ogni momento a controllare eventuali abusi di potere da parte dei governi statuali, e questi avranno un identico atteggiamento nei confronti del governo centrale. Il popolo, gettandosi dall'una o dall'altra parte della bilancia, risulterà immancabilmente determinante col suo peso. Se i suoi diritti verranno calpestati da uno dei due poteri, potrà sempre contare sull'altro per una riparazione dei torti subiti» (*FED.*, 179, *IT.*, 165).

22. «Non si dovrebbe dimenticare che una certa tendenza dei governi statuali a usurpare i poteri dell'Unione è tanto probabile quanto una pari tendenza dell'Unione nei confronti dei governi statuali. Quale delle due parti avrebbe maggiori probabilità di prevalere sull'altra, in tale conflitto, è cosa che dipenderebbe essenzialmente dai mezzi impiegati dai contendenti per assicurarsi il successo. Poiché in una repubblica la forza sta sempre dalla parte del popolo e poiché ci sono ragioni valide per credere che i governi statuali avranno, in linea generale, moltissima influenza sull'opinione pubblica, la conclusione naturale è che contese del genere tenderanno a finire a svantaggio dell'Unione e che molto più probabilmente i singoli membri si intrometteranno nelle competenze del governo federale, e non viceversa. È chiaro che congetture del genere sono estremamente vaghe e incerte e che è molto più saggio metterle completamente da parte e concentrare tutta la nostra attenzione sulla natura e sulla latitudine dei poteri federali, come risultano formulati nella Costituzione. Al di là di questo, ogni altra cosa va affidata alla prudenza e alla fermezza del popolo che, avendo nelle proprie mani la bilancia, c'è da sperare stia sempre attento a conservare l'equilibrio costituzionale tra il governo centrale e quello degli Stati» (*FED.*, 198, *IT.*, 178-79).

23. «Sono dell'opinione che non esiste alcun reale pericolo, che i governi statuali sembrano invece temere, per le conseguenze derivanti dal fatto che l'Unione avrebbe il potere di controllarli in materia fiscale, perché sono sicuro che il buon senso del popolo, l'enorme rischio di provocare il risentimento dei governi statuali e la convinzione della grande utilità e necessità delle amministrazioni locali per scopi locali rappresenterebbero una barriera perfetta contro l'uso oppressivo di detto potere. Tuttavia voglio qui ammettere che è perfettamente corretto il ragionamento di chi sostiene che i singoli Stati devono avere potere autonomo e incontrollabile di imporre i tributi indispensabili alle proprie necessità. E nel fare questa concessione, affermo che (con la sola eccezione dei dazi sulle importazioni e le esportazioni) gli Stati, secondo il progetto della Convenzione, avrebbero questo potere in senso assoluto e illimitato e che, qualora il governo nazionale cercasse di interferire, ciò equivarrebbe a una grave presunzione di potere, in quanto non previsto da articoli o clausole della Costituzione». (*FED.*, 199, *IT.*, 180).

24. «La necessità di una "competenza concorrente" deriva in certi casi proprio dall'esistenza di sovranità separate; e che tutte le attribuzioni non negate esplicitamente agli Stati a favore dell'Unione restino pienamente ricomprese nella competenza degli Stati non è solo una conseguenza teorica di tale separazione, ma risulta chiaramente dal testo della Costituzione che ci viene proposta. Lì troviamo che, a parte le esplicite attribuzioni d'ordine generale, si è prestata la più scrupolosa attenzione – per tutti quei casi in cui si riteneva inopportuno che i singoli Stati avessero poteri identici a quelli del governo centrale – nell'inserire clausole "negative" che vietassero appunto l'esercizio di quelli da parte degli Stati. La sez. X dell'art. 1 consiste interamente di clausole di questo genere. Questa circostanza fornisce una chiara indicazione della volontà della Convenzione e offre un criterio di interpretazione tratto dal testo stesso della Costituzione, che giustifica l'opinione da me sostenuta e respinge ogni ipotesi contraria» (*FED.*, 203, *IT.*, 182).

25. «Se il governo federale dovesse oltrepassare i giusti limiti della propria autorità e fare un uso dispotico dei propri poteri, il popolo, di cui il governo è una creatura, dovrà appellarsi al sistema che esso stesso ha posto in essere e prendere misure tali da sanare l'offesa arrecata alla Costituzione, secondo ciò che sarà suggerito dall'esigenza del momento e giustificato dalla prudenza. L'opportunità di una legge, dal punto di vista costituzionale dovrà sempre essere determinata dalla natura dei poteri su cui si fonda. Immaginate che, per una interpretazione forzata dei suoi poteri (cosa che in effetti non è facile immaginare) il legislativo federale tentasse di

modificare le leggi di successione in uno Stato; non sarebbe forse evidente che, con questo tentativo andrebbe oltre le sue competenze, e violerebbe quelle del singolo Stato? Immaginate ancora che il legislativo nazionale tentasse di abrogare una tassa immobiliare imposta da uno Stato, con il pretesto che essa interferisce con le proprie imposte; non sarebbe parimenti evidente che questo è un caso di violazione di quella norma di “competenza concorrente” in merito a questo tipo di tributi, che è costituzionalmente ammessa dai sistemi di governo dei singoli Stati? Se mai dovesse nascere qualche dubbio, a questo proposito, sarà tutto dovuto a quei “campioni della logica” i quali, con lo zelo imprudente della loro animosità nei confronti del progetto presentato dalla Convenzione, hanno operato in modo da avvolgerlo in una nube destinata a oscurare le verità più chiare e semplici» (*FED.*, 206-07, *IT.*, 184-85).

26. «Riassumendo le osservazioni di questo articolo e del precedente, mi sembra che portino prove convincenti: i poteri che si propone di conferire al governo federale non mettono in pericolo i poteri riservati ai singoli Stati, e sono altresì essenziali al conseguimento degli obiettivi dell’Unione; inoltre, tutte le voci allarmanti che risuonano qua e là circa un annichilimento deliberato e infallibile dei governi statuali, devono, nella più benevola delle interpretazioni, essere attribuite ai timori chimerici di chi le diffonde» (*FED.*, 322-23, *IT.*, 259).

27. «Nella repubblica “composita” d’America, il potere, cui il popolo rinuncia, viene prima diviso tra due governi distinti e poi, nell’ambito di ciascuno, nuovamente ripartito tra organi distinti e separati. Di qui risulta una doppia garanzia per i diritti del popolo. I governi si controlleranno l’un l’altro e, nello stesso tempo, si autocontrolleranno» (*FED.*, 350-51, *IT.*, 279).

28. Novembre-dicembre 2002.



Al limite del confine: incontro tra cultura ottomana ed europea nella seconda metà dell'Ottocento

di *Ayşe Saraçgil*

È fabbricata Costantinopoli in una punta di terra, di forma quasi triangolare, che incontro al sito dell'antica Chalcedonia sporge in mare, dalla terra ferma d'Europa, e stringendo il Bosforo Thracio in guisa che alcuni dicono che si sentano di là cantare i galli che stanno sulla riva opposta dell'Asia, con uno dei suoi angoli, si stende giusto dirimpetto al luogo dove fu Chalcedonia, che oggi lo chiamano Cadi Kioi¹.

I tratti di mare di cui scriveva nel Seicento Pietro della Valle, nell'Ottocento erano ormai entrate nell'immaginario collettivo come linee di separazione tra l'Oriente e l'Occidente, tra due mondi che professavano religioni diverse, conducevano modi di vita differenti, costituivano civiltà per molti versi opposte. Gérard de Nerval, che visitò l'Oriente nel 1843, nel suo *Voyage en Orient*, pubblicato nel 1851, riscontrava questa differenza e opposizione nella stessa suddivisione territoriale della capitale cosmopolita:

Scutari [la riva asiatica] è la città dell'ortodossia musulmana assai più di Stambul, dove la popolazione è mista, e che appartiene all'Europa [...] Scutari è il rifugio dei vecchi musulmani i quali, persuasi che la Turchia d'Europa non tarderà ad essere preda dei cristiani, vogliono assicurarsi una tranquilla terra di sepoltura in Anatolia. Pensano che il Bosforo sarà la frontiera fra due imperi e due religioni, e che in Asia godranno di una completa sicurezza².

La persuasione di cui parlava de Nerval si riferiva alle riforme (*Tanzimat*) che avviarono nel 1839, in base a un decreto del sultano, la modernizzazione istituzionale nell'impero ottomano. Nel varare queste riforme, il sultano si era posto l'obiettivo di razionalizzare le strutture del potere, adottando i modelli istituzionali vigenti nell'Europa del tempo, per garantire la sopravvivenza dell'impero. Le riforme così avviate provocarono una rivoluzione nell'assetto non solo istituzionale ma anche socio-culturale.

Prima delle riforme, la struttura sociale era caratterizzata da una netta distinzione tra governati (*reaya*, letteralmente "il gregge") e governanti (*askeri*). Per far parte di quest'ultima categoria occorreva una delega personale del sultano, a cui idealmente appartenevano tutte le risorse imperiali. L'organizzazione della corte coincideva con l'organizzazione dello Stato: in essa risiedevano simbolicamente – e anche in parte fisicamente – tutto il personale e tutte le fun-

zioni governative, e la dimora del sultano era anche la sede principale del reclutamento e della formazione del personale amministrativo e militare³. Mancando una netta distinzione tra funzioni private e pubbliche, la lealtà dei funzionari veniva fatta convergere sulla dinastia, piuttosto che sullo Stato o sulla società: le reclute infatti, al loro ingresso nella corte, adottavano simbolicamente un nuovo lignaggio e una nuova identità sociale, legati alla persona del sultano.

Il processo di razionalizzazione istituzionale favorì la creazione di uno spazio pubblico distinto, stimolando una progressiva separazione dello Stato dal sultano. Si istituirono nuove scuole per formare il personale specializzato e l'acquisizione di un sapere specialistico cominciò a sostituire, nell'attribuzione degli incarichi amministrativi, la delega personale del sultano. Ciò permise la formazione, accanto alla borghesia mercantile, in gran parte composta da componenti di gruppi di minoranza non musulmana, di una sorta di borghesia burocratico-militare, che disponeva di un'unica ricchezza, il nuovo sapere specialistico. Questa circostanza la rendeva relativamente autonoma dal sultano e le permetteva di trasferire la propria lealtà allo Stato e alle sue istituzioni. L'identificazione esclusiva del potere politico con la comunità musulmana impedì un incontro e una collaborazione effettiva tra la borghesia mercantile e quella burocratico-militare, ma d'altro canto la comparsa di un nuovo spazio pubblico generò una nuova figura di intellettuale, relativamente autonoma dalle tradizionali reti di patronaggio personalistico.

Le riforme ebbero importanti conseguenze soprattutto sul piano culturale, creando per le nuove generazioni di ottomani le condizioni di un incontro con la cultura egemone nell'Europa del tempo, in particolare con le espressioni di quel sapere borghese-razionalista affermatosi nel periodo post-illuminista. L'accettazione di tale quadro di conoscenze, presentato come universalmente valido e indipendente dalle culture altre, era diventata nell'Ottocento la *conditio sine qua non* per diventare moderni. In esso, l'idea del sapere razionale aveva assunto una forma molto definita e le scienze, fondate sul controllo umano sulla natura per piegarla ai propri interessi, ne erano diventate il paradigma fondamentale. La razionalità era la capacità di individuare le proprietà della natura in un certo modo, di ordinare il sapere di quelle proprietà in maniera consistente e coerente e di usarlo per ottenere vantaggi dalla natura stessa. Così, mentre il sapere diventava il principale strumento di dominio sul mondo, la razionalità assurgeva a principio normativo di un certo modo di vivere, più congruo al pensiero detto scientifico.

L'introduzione di *curricula* moderni per promuovere questo quadro di conoscenze nell'impero comportò una significativa scollatura epistemologica. Il sapere islamico, che informava tutti gli aspetti della cultura ottomana, era incardinato nel sistema morale della religione, la quale enfatizzava il significato della comunità. Il sapere occidentale era invece fondato sul pensiero scientifico ed era imperniato sull'individuo razionale. Mentre il primo era legittimato dalla sacra autorità del sultano, quale protettore dei credenti, il secondo ri-

cavava la propria legittimità da una presunta attuazione dei diritti civili e politici e dell'equilibrio dei poteri.

Tale discrepanza epistemologica costituirà il problema più grande della cultura ottomana nella seconda metà dell'Ottocento. Gli intellettuali e la nuova borghesia, legati alla modernizzazione dell'impero nei loro interessi più vitali, aderirono con relativa facilità ad alcuni aspetti politici del nuovo ordine epistemologico, spostando la loro lealtà dal sultano allo Stato e alla società e rivendicando un regime costituzionale, ma incontrarono molte difficoltà ad accogliere quelli più prettamente culturali ed etici.

La società ottomana della seconda metà dell'Ottocento continuava ad essere strutturata e governata da dettami religiosi. Anche gli intellettuali e la nuova borghesia, seppure in parte formati nelle moderne scuole, continuavano a vedere con un'ottica religiosa il loro incontro con la cultura europea. La classe dirigente dell'impero che aveva promosso le riforme, per quanto consapevole dell'arretratezza del proprio contesto socio-istituzionale rispetto a quello europeo, nutriva ancora sentimenti di superiorità, propri di un impero che aveva dominato una grande fetta del mondo. Di questi sentimenti erano partecipi anche le nuove generazioni, malgrado il loro antagonismo verso il sultano; l'accoglimento della modernità non scalfiva la loro identità musulmana e ottomana. D'altro canto, questa identità si poneva come un obiettivo freno alla liberazione dell'individuo dai legami comunitari e un ostacolo a una convinta condivisione della cultura europea dell'Ottocento.

In questo contesto si poneva una questione cruciale: come superare l'arretratezza, adottando tutti quegli attributi della cultura moderna, senza annullare le differenze che segnavano e modellavano la propria identità di musulmani e di ottomani. La superiorità dell'Occidente era dovuta ai suoi attributi culturali – scienza e tecnologia – che favorivano il benessere e l'amore per il progresso, ma dal punto di vista spirituale il primato della cultura islamica ottomana era un dato di fatto. Su tali considerazioni fu disegnata, sul Bosforo, una prima linea di confine fra Occidente e Oriente, con la volontà di separare la materialità occidentale e la spiritualità ottomana e di proteggere quest'ultima dai rischi della modernità.

Questo confine ideale costituì la principale bussola degli intellettuali ottomani della seconda metà dell'Ottocento nel promuovere e diffondere la cultura europea all'interno della propria società. A tal fine, essi adottarono strumenti come la stampa periodica, i romanzi, le *pièces* teatrali, avendo però particolare cura nel confezionare i loro messaggi. Nel far ciò, adottarono quella linea di confine quale criterio fondamentale di selezione tra gli aspetti da mutuare o da respingere della cultura occidentale.

La modernità richiedeva una separazione tra individuo e comunità; in una realtà come quella ottomana, ciò avrebbe senz'altro coinvolto la sfera spirituale, privata, interna. Gli uomini moderni, quali si proponevano di diventare i nuovi borghesi e intellettuali ottomani, non potevano vivere, mangiare, dor-

mire, amare, nella stessa maniera dei loro padri. Dovevano trovare modalità nuove di relazioni con le donne, permettere loro di essere diverse dalle loro madri, meglio istruite e più libere, costruire famiglie migliori e più sane. L'arduo compito di suscitare dibattiti e critiche sugli aspetti dell'organizzazione e della concezione della vita privata, su quegli aspetti cioè che riguardavano la sfera spirituale della cultura, generò la necessità di stabilire di volta in volta un limite, perché il cambiamento non fosse "esagerato" e dunque dannoso.

Nell'ambito di questo articolo, vorrei esaminare l'attività di uno degli intellettuali che più ha contribuito sia a diffondere le idee e le aspirazioni legate alla modernità, sia a contrastare il rischio che quel confine fosse oltrepassato. Si tratta di Ahmet Midhat (1844-1912), uno dei rarissimi romanzieri turco-ottomani provenienti da ambienti popolari. Dopo aver lavorato come apprendista presso un mercante di spezie di Istanbul, trovò impiego nell'amministrazione provinciale. Notato dal governatore della provincia per le sue doti, cominciò a dirigere diversi giornali locali, sfruttando l'occasione per nutrire le proprie vaste curiosità intellettuali. Dal 1872 si dedicò interamente alla letteratura e allestì una tipografia, dove stampava sia i propri romanzi, sia un giornale da lui fondato. Viveva esclusivamente del ricavato delle proprie opere. Sebbene con i suoi 200 romanzi fosse considerato il padre di questo genere letterario e il principale artefice della nascita di un pubblico di lettori nel paese, egli fu innanzitutto un divulgatore a tutto campo, scrivendo di filosofia, di economia, di letteratura.

A differenza degli altri intellettuali ottomani dell'epoca, Midhat nutriva scarso interesse per i temi strettamente politici. Scriveva in modo semplice, allo scopo esplicito di istruire ed elevare le classi popolari. Utilizzava un linguaggio simile a quello della conversazione e tecniche narrative tipiche dei cantastorie popolari (*meddah*). Nella sua concezione, il romanzo era un mezzo che «educava divertendo», cui l'autore assegnava lo scopo di cambiare «i modi di pensare e di vivere non conformi alla civiltà moderna»⁴. I suoi romanzi, di conseguenza, criticavano aspramente le superstizioni e i costumi primitivi e miravano a far conoscere al lettore il pensiero razionale dell'Occidente, i suoi frutti scientifici e materiali. A tal fine, non esitava a interrompere spesso il corso della narrazione per descrivere nei minimi dettagli, per esempio, il funzionamento di un treno o di un ascensore. In molti romanzi ambientava protagonisti ed eventi in Europa. Nella prefazione a un suo romanzo, *Mesail-i Muğlaqa*, ne spiegò le ragioni in questi termini:

dal momento che la società ottomana ha preso la decisione di adottare la civiltà europea, per le finalità istruttive del romanzo sono più adatti i temi che si svolgono in Europa. E questo perché offre migliori possibilità al lettore di distinguere i lati positivi e quelli negativi della civiltà europea⁵.

Egli tuttavia univa a una forte apertura riformista un moralismo e un attaccamento altrettanto forti alla civiltà islamica ottomana e ai suoi valori. Con que-

sta ottica trattava il legame tra l'individuo moderno e la società, tra l'amore passionale e la moralità, tra gli uomini e le donne, esaltando valori quali la laboriosità, la modestia e la parsimonia. Nei suoi scritti di natura economica, per esempio in *Sevda-ıy Sâ-y-u Amel*⁶ (*Sforzi per un'azione volta al commercio*), pubblicato nel 1878, recuperava sostanzialmente temi affrontati da Samuel Smiles in *Self-Help* (1858)⁷, ma inseriti nel contesto della società turco-ottomana. Con Smiles egli sosteneva infatti che il vero gentiluomo doveva avere un forte senso dell'onore ed evitare col massimo rigore ogni azione meschina, ma aggiungeva che solo grazie all'etica religiosa e militare ottomana sarebbe stato possibile il conseguimento di tale rigore:

La *ümmet* [comunità di fedeli] è costituita da musulmani autentici, che durante il tempo di pace tengono la mano sulla sciabola, e non dalle femmine di Buchner, dai borghesucci di Bourget⁸.

L'istituzione familiare aveva bisogno di molti miglioramenti: i matrimoni combinati, che obbligavano ragazze e ragazzi a legarsi gli uni con gli altri senza scegliersi, senza amore e in base a interessi familiari, causavano problemi anche di carattere etico. A peggiorare la situazione concorrevano la mancanza di istruzione delle donne, la disparità dei diritti e lo *status* di inferiorità loro assegnato. Ma ciò non deve indurre a pensare che Midhat fosse un fautore dell'emancipazione delle donne. Egli era un tipico rappresentante del patriarcato ottomano: era bigamo e si riteneva pienamente soddisfatto della propria vita familiare. Ciononostante, si pronunciava per una nuova famiglia ottomana, che andasse a costituire la base di una società moderna, una famiglia in cui l'uomo e la donna, nel rispetto delle funzioni e dei ruoli reciproci, potessero collaborare per la felicità domestica, senza per questo violare le norme tradizionali che ne garantivano la moralità.

Secondo il concorde giudizio dei suoi critici, le sue ambivalenze erano frutto di un approccio alla cultura e al pensiero europeo da divulgatore, perciò superficiale, strumentale ed eclettico. Seppure fosse il primo intellettuale ottomano ad accostarsi alla filosofia senza intenti strumentali di carattere politico, egli rimase sostanzialmente estraneo al mondo delle idee con il quale dialogava.

Sì! Ho letto anche io. Ho letto Flammarion, Figuiet, anche Darwin. Ho letto persino Descartes, Schopenhauer, Büchner. Per trovare la mia identità negata ho chiesto sia agli amici sia ai nemici⁹.

Come si ricava dal tono rabbioso di queste parole, le sue letture, al di là della loro superficialità e finalità divulgative, sembrano essere state condizionate da preoccupazioni legate a considerazioni di carattere religioso e comunitario della cultura ottomana. Ciò spiega i suoi tentativi di "tradurre" e di "addo-

mesticare” le idee occidentali in un’ottica islamico-ottomana, riducendo così l’intero bagaglio filosofico europeo, dall’evoluzionismo di Darwin al pessimismo di Schopenhauer, a puro strumento di conferma della superiorità dell’Islam e della civiltà ottomana¹⁰.

In questa sede vorrei soffermarmi in particolare sul suo atteggiamento nei confronti di Voltaire, attraverso l’analisi dei due scritti che egli dedicò al filosofo francese: una biografia romanzata e un’ampia critica al saggio di un altro intellettuale ottomano, Beşir Fuad¹¹. Quest’ultimo, a differenza degli altri intellettuali ottomani dell’epoca, il cui punto di riferimento privilegiato rimaneva Victor Hugo, si era dichiarato un materialista e positivista e aveva preso a modello Voltaire, violando in tal modo il limite posto da autori influenti, come Namık Kemal e Ahmet Midhat, i quali, il primo nella sua polemica con Renan, il secondo in quella con Draper, avevano respinto con forza, in nome della religione, il pensiero critico e razionale¹².

Concludendo la sua critica al saggio di Fuad scriveva:

Dal punto di vista della sua battaglia contro il clero, Voltaire non poteva in nessun modo conquistarsi la fama e l’importanza tra noi ottomani, perché nell’Islam non esiste un Papa che dica di essere il rappresentante terreno di Allah, né è mai esistita l’inquisizione. [...] Noi non abbiamo bisogno di riforme religiose [...] per ogni questione ci è sufficiente il Libro di Dio; a differenza del cristianesimo, la nostra religione non ha subito cambiamenti rispetto alle sue origini [...] [Dal punto di vista politico] persino il più crudele dei sovrani orientali può ergersi ad esempio di giustizia di fronte a un sovrano occidentale [...]. È una realtà storica il fatto che dovunque la più assoluta tirannia e la più forte crudeltà sono dovute all’intervento delle donne. Nei luoghi dove non si sente la loro influenza [politica], la crudeltà rimane molto minore rispetto ad altri dove invece esse riescono a farsi sentire con forza [...]. Da noi l’influenza delle donne non è mai riuscita ad affermarsi in politica [...]. Un’altra ragione che alimenta la crudeltà è da ricondurre alle dispute religiose, ma da noi, anche se tra lo sciismo e il sunnismo vi sono stati da sempre forti contrasti, non si è mai arrivati ai livelli delle guerre combattute tra il cattolicesimo e il protestantesimo. Perché colà gli intrighi delle sette si sono uniti all’influenza delle donne [...]. Ecco, dopo questa valutazione generale, potrai convenire che noi non abbiamo bisogno di un Voltaire, né dal punto di vista religioso, né da quello politico. [...] Se tra gli ottomani qualcuno dovesse dire «Ahi se fossi un Voltaire e potessi scrivere così o cosà», esprimerebbe un proposito vano e i vani propositi non hanno utilità né per la patria, né per se stessi. [...] A mio parere dunque tutta l’importanza di Voltaire per noi sta nei suoi sforzi come educatore del popolo [...] se noi, ammirandolo in questo suo ruolo, volessimo imitarlo¹³.

Queste parole, al di là delle note polemiche nei confronti di Beşir Fuad, ci aiutano a comprendere le ragioni che spinsero Midhat a scrivere un romanzo biografico, intitolato *Voltaire yirmi yaşında ya da ilk aşkı (Voltaire a venti anni, ovvero il suo primo amore)*¹⁴, in cui non solo il filosofo francese veniva pre-

sentato con toni che rasentavano la denigrazione, ma anche la Francia del suo tempo, con la sua «decadenza morale» e la sua «ipocrisia religiosa», veniva ad assurgere a simbolo negativo di una società.

L'unico riferimento di Midhat alla personalità storica del protagonista è nell'introduzione:

[In questo romanzo] si tratterà, e in via diretta, del primo amore di quel cataclisma chiamato Voltaire che, mettendo insieme poesia e ragione, si è fatto notare come un esempio senza precedenti tra tutti i poeti e i filosofi¹⁵.

L'interesse dell'autore non risiedeva tanto nella storia d'amore in sé, quanto nell'occasione che questa gli forniva per far risaltare l'«immaturità» di Voltaire, nonché la decadenza morale della società francese dell'epoca e la nefasta influenza che le donne vi esercitavano¹⁶.

Narrando l'infanzia di François-Marie Arouet, Midhat introduce l'abate di Châteauneuf, parente di Voltaire, cui viene assegnata l'unica funzione di mostrare la bassa statura morale del clero francese del tempo e di individuare il fattore genetico scatenante di certe inclinazioni future di Voltaire:

Sua eccellenza l'abate, al contrario di quanto avrebbe richiesto la sua professione, era senza fede e anche un grande amante delle donne e avrebbe trasmesso ambedue queste sue caratteristiche al suo giovane parente¹⁷.

Verso il padre invece, figura patriarcale in forte crisi di autorità, che non apprezzava le inclinazioni poetiche del figlio, destinato nei suoi progetti a diventare un avvocato oppure un medico, Midhat si sente molto più solidale:

Chiunque conosca le condizioni di quell'epoca comprenderebbe le ragioni del padre che, di fronte ai tentativi del figlio di comporre, appena a dodici-tredici anni, tragedie in cui trattava della libertà del pensiero, della fede e della passione d'amore, arrivò a preferire di vederlo morto e a cacciarlo via di casa¹⁸.

Questa solidarietà traduce la trasposizione, operata da Midhat, di un conflitto padre-figlio dalla realtà francese del Settecento al contesto ottomano, dove le paure suscitate dalla modernizzazione avevano trovato una loro espressione letteraria in numerosi romanzi che vedevano come protagonisti giovani orfani di padre. Attraverso questa figura venivano evidenziate le sofferenze provocate nella società dalla crisi delle antiche certezze patriarcali e i pericoli che incombevano sugli individui abbandonati a se stessi, privi di una guida autorevole, esposti agli intrighi femminili, nei loro tentativi di orientarsi tra le nuove norme sociali, culturali e morali.

La storia d'amore del giovane Arouet è ambientata in Olanda, all'Aja. Qui il filosofo era stato mandato dal padre nel 1713, spiega Midhat, per «allonta-

narlo dal peccaminoso contesto parigino»¹⁹. Ma a questo punto l'autore apre una lunga parentesi, per descrivere i mali della Francia dell'epoca.

Il re aveva consegnato la propria autorità nelle mani di donne la cui attenzione era interamente concentrata sugli intrighi d'amore. Nelle continue feste [...] i principi, gli aristocratici, persino i preti passavano il tempo amoreggiando sotto i ritratti della Santa Maria. Ciononostante, un ipocrita conservatorismo religioso continuava imperterrito a comminare condanne a pene pesanti alle persone accusate di aver voluto introdurre nel cattolicesimo un po' di tolleranza nei confronti delle sette²⁰.

Questo brano introduce nel romanzo *Anne Marguerite*, la madre del primo amore di Voltaire.

In quel secolo in Europa, soprattutto in Francia, vi erano figure di donne letterate e scienziate [...]. In un'epoca in cui filosofi e poeti erano diventati ingredienti ricercati per dare lustro ai divertimenti, costoro diedero un grande contributo all'aumento della dilagante immoralità. Esse raggiungevano la fama grazie alla loro bellezza e freschezza, per mezzo di queste qualità entravano nei salotti dei sapienti e degli aristocratici, dove allargavano il proprio orizzonte di quel poco di sapere appreso nell'infanzia e trovavano in amanti filosofi e poeti i correttori ideali dei loro scritti, diventando a loro volta delle letterate. La signora Anne Marguerite era una di queste figure e il suo nome viene spesso ricordato nella storia della letteratura francese. Era nata verso il 1633...²¹.

Midhat descrive la signora Anne Marguerite come una spregiudicata, capace di qualunque gesto pur di raggiungere i propri obiettivi: quando era giovane si era convertita al cattolicesimo per poter sposare un aristocratico, senza neppure amarlo. Dopo un periodo di vita coniugale contrassegnato da numerosi tradimenti e dalla nascita di due figlie, la signora Du Noyer,

angustata dai limiti della vita matrimoniale che le impedivano di svolazzare nei vasti orizzonti scoperti attraverso il pensiero filosofico, prese le due figlie nate dal matrimonio insieme a tutto ciò che di prezioso riuscì a rubare al marito e fuggì in Inghilterra²².

Qui la madre e le figlie, che costituivano le sue più importanti speranze per il futuro, ebbero tempi duri, tanto che la signora emigrò di nuovo, scegliendo questa volta l'Aja, dove si riconvertì al protestantesimo:

ottenne ancora una volta aiuti e incoraggiamenti dalla comunità, riuscendo in tal modo a sistemare se stessa e le figlie. [...] Cominciò a scrivere per due riviste guadagnando cifre consistenti. Pur essendo una donna senza scrupoli, intrigante e corrotta, ci teneva molto alla propria immagine e chiunque osasse non considerarla come un puro campione di moralità diventava bersaglio della sua penna acuta. All'Aja Madame Du Noyer [...] fu accolta nelle dimore aristocratiche e riuscì persino a maritare una delle

due figlie. Anzi, ora ella stessa era diventata padrona di un salotto, frequentato da aristocratici, poeti e filosofi, attratti anche dalla fresca presenza della figlia minore²³.

Midhat presenta Madame Du Noyer come prototipo femminile della società francese dell'epoca: priva di scrupoli, tanto da mettere in mostra la figlia per i propri interessi, seduttrice e provocante. Evocava in tal modo una concezione della donna assai radicata nell'immaginario maschile ottomano: la *fitne*, che è potenzialità tutta femminile di provocare istinti incontrollabili negli uomini e causare nella comunità caos, disordine, addirittura rivolta e guerra civile. L'autore, d'altra parte, sottolinea spesso la condizione della Du Noyer, che deve crescere da sola le proprie figlie. Ma questa sorta di paterna pietà è tesa a dimostrare ancora una volta il pericolo rappresentato dalla liberazione della donna dal controllo dell'uomo e dalle regole che ne assicurano il dominio, una condizione questa che nell'immaginario ottomano provoca la *fitne*, con tutte le sue conseguenze distruttive.

Dopo avere presentato Madame Du Noyer, Midhat torna alla sua storia, introducendo l'incontro tra i giovani amanti, avvenuto nel 1713 all'Aja, dove, come abbiamo visto, Voltaire era stato mandato dal padre, con la speranza che il figlio reprimesse le sue velleità letterarie, e posto sotto la tutela dello zio, Pierre Antoine de Castagnéry, marchese di Châteauneuf, di fresca nomina all'Aja in qualità di ambasciatore francese. Ma come poteva Arouet, un giovane uomo passionale e privo di guida paterna, non cadere vittima di un bruciante amore per la Olympe Pimpette, incontrata in un ambiente così tollerante e libero?

I giovani tentarono di tenere nascosti i sentimenti che li univano, ma per quanto tempo i sentimenti dei giovani possono rimanere ignoti agli altri, soprattutto a una madre? Madame Du Noyer in verità era al corrente di tutto ciò che riguardava la figlia, ma non era usa ad intervenire, perché cercava, con parole ingannatrici, di ottenere benefici per sé dai corteggiatori della figlia. Purtroppo per lei, Voltaire non era però la persona adatta:

Anche se in verità il padre era un uomo ricco, i soldi che passava al figlio erano sufficienti giusto per fargli condurre una modesta esistenza e pertanto non era possibile per il giovane essere generoso con le donne. Tuttavia il giovane Arouet, già brillante poeta e conversatore, con la sua presenza aggiungeva lustro ai lustri del salotto della Madame, e perciò malgrado tutto, ella faceva finta di non vedere gli interessamenti amorosi del filosofo e lasciava largo spazio agli amanti²⁴.

La madre, resasi conto della solidità dei sentimenti della figlia per il giovane Arouet, nonché di non poter ottenere da lui «una giusta ricompensa per le generosità» di Olympe, decise di intervenire. Il nostro autore trova in questo epilogo la migliore prova della fondatezza della tesi che sin dall'inizio aveva sostenuto, e cioè che Arouet era un immaturo e che in questa sua prima oc-

casione d'amore era stato dominato, più che dalla vera persona dell'amata, dalle sue fantasie, e aggiunge:

se Voltaire avesse protetto e governato i suoi sentimenti per la signorina Du Noyer in modo razionale e maturo, avrebbe avuto la possibilità di vivere come il più felice degli amanti e avrebbe potuto rendere felice anche la sua generosa amata [...] Peccato che comportamenti razionali non fossero facili per Arouet, e dunque non poté non incorrere in molte difficoltà d'amore²⁵.

Il noto biografo di Voltaire, Besterman, racconta che il filosofo, «nell'impeto generoso dei diciannove anni, intendeva sposare»²⁶ la giovane Olympe. Sarebbe stata questa intenzione di unirsi in matrimonio con una donna siffatta, piuttosto che limitarsi a prenderla come amante, a provare l'imaturità di Voltaire e la sua incapacità di governare i propri sentimenti.

Infine Madame Du Noyer, nella speranza di provocare in tempo la separazione dei giovani e poter così maritare la figlia, si recò dall'ambasciatore. Questi, d'accordo con il padre, decise di segregare il giovane nella propria residenza, in attesa di farlo rimpatriare a Parigi. Una volta separati, i giovani amanti cominciarono a scambiarsi missive segrete in cui Voltaire cercava di convincere Olympe a lasciare la madre e a chiedere asilo al padre, seguendolo così nel suo ritorno a Parigi.

Anche se i giovani non si incontreranno più, il giovane filosofo continuerà per un certo periodo a scrivere all'amata anche da Parigi. Negli anni successivi, non esiterà a difenderla da attacchi e critiche e a sostenerla anche finanziariamente. Continuerà a scriverle ancora nel 1754²⁷. Agli occhi dell'intellettuale ottomano, la fedeltà di cui Voltaire dava prova non aveva altro valore se non quello di dimostrare la sua vulnerabilità emotiva, al pari di un uomo che, privo di una salda guida morale, rimane indifeso di fronte alla *fitne*. Tuttavia, Midhat non dimentica di salutare la definitiva vittoria di norme sociali che avevano impedito un'unione piena di rischi e che avrebbero agito in modo non dissimile anche nel contesto ottomano. In sostanza, l'interesse dell'autore non solo non era rivolto alla personalità e al pensiero del filosofo, ma neanche ai suoi sentimenti come uomo: la storia del suo primo amore si riduceva, nelle mani di Midhat, a un'occasione per denunciare i pericoli della promiscuità tipica della modernità occidentale e per dimostrare la superiorità spirituale musulmana.

Note

1. P. della Valle, *Viaggi di Pietro della Valle*, Vitale Mascardi, Roma 1650, vol. I, p. 53.
2. G. Guadalupi (a cura di), *Orienti*, Feltrinelli, Milano 1989, p. 87.
3. F. M. Göçek, *Rise of the Bourgeoisie, Demise of Empire*, Oxford University Press, Oxford 1996, pp. 20-5.
4. K. Akyüz, *La littérature moderne de Turquie*, in P. N. Boratav (a cura di), *Philologiae Turcicae Fundamenta*, vol. II, Franz Steiner Verlag, Wiesbaden 1964, p. 572.

5. *Ibid.*
6. A. Midhat, *Sevda-i Sây-u Amel*, İstanbul 1878.
7. S. Smile, *Self-Help*, John Murray, New York 1858, p. 14.
8. M. N. Özön, *Türk romanı üzerine*, in "Türk dili", III, 1964, p. 585.
9. A. Midhat, *Felsefe metinleri*, a cura di E. Erbay, A. Utku, Babil, İstanbul 2002, p. 9.
10. H. Z. Ülken, *Türkiyede çağdaş düşünce tarihi*, Ülken, İstanbul 1966, pp. 107-21.
11. 1852-1887. Figura atipica nel panorama culturale ottomano, Fuad credeva alla necessità di una revisione radicale non solo delle tradizioni ma soprattutto della cultura attraverso l'introduzione del pensiero filosofico. Cfr. J. Parla, *Babalar ve oğullar*, İletişim, İstanbul 1990, pp. 92-3.
12. *Ibid.*
13. A. Midhat, *Musâhabât-ı Leyliyye*, in Id., *Felsefe*, cit., pp. 297-306.
14. Apparso a puntate sul suo "Tercüman-ı Hakikat" ("Interprete della realtà") e successivamente stampato per intero nel 1885.
15. A. Midhat, *Voltaire yirmi yaşında ya da ilk aşkı*, in Id., *Felsefe*, cit., p. 195.
16. N. Hampson, *The Enlightenment in France*, in R. Porte, M. Teich (eds.), *The Enlightenment in National Context*, Cambridge University Press, Cambridge 1981, p. 42: «[negli ultimi anni del regno di Luigi XIV], la società francese si preparava [...] ad accogliere il nuovo, l'esotico e lo scandaloso. [...] la prima parte del secolo vide le donne giocare una parte molto attiva nella vita culturale di quanto fosse abituale nel resto dell'Europa» (traduzione mia).
17. Midhat, *Voltaire*, cit., p. 197.
18. *Ibid.*
19. «Il Nostro raggiunse la capitale olandese in ottobre o in novembre, pochissime settimane dopo l'insediamento del nuovo ambasciatore francese [...] il polveroso Arouet aveva sperato di poter soffocare e reprimere le velleità letterarie di François spendendolo lontano da casa» (T. Besterman, *Voltaire*, Feltrinelli, Milano 1971, pp. 42-3).
20. Midhat, *Voltaire*, cit., p. 198.
21. *Ivi*, p. 201.
22. *Ivi*, p. 204.
23. *Ivi*, p. 205. Il giudizio espresso da Besterman nei confronti della Du Noyer non è molto dissimile: «dopo aver condotto il marito alla rovina se n'era fuggita in Inghilterra e poi in Olanda, dove ora si arrangiava a sopravvivere con sistemi più avventurosi che rispettabili. La sua principale attività era quella sorta di pubblicismo che mescola insinuazioni e menzogne a dosi calcolate della verità più scottante. La gentildonna poteva altresì contare su una merce non poco proficua: due figlie. Sosteneva che una fanciulla dovesse maritarsi una prima volta scegliendo il miglior partito, e una seconda volta badando al piacere. In obbedienza a questo elegante principio aveva concesso la mano della prima figlia ad un anziano ufficiale benestante in servizio effettivo [...]. La seconda figlia, Catherine Olympe, la tenne come scorta di magazzino» (Besterman, *Voltaire*, cit., p. 43).
24. Midhat, *Voltaire*, cit., pp. 206-7.
25. *Ivi*, p. 209.
26. Besterman, *Voltaire*, cit., p. 43.
27. *Ivi*, p. 44.

Notizie, verità e invenzione: il mondo letterario inglese giudica l'avvento della stampa giornalistica periodica

di *Nicholas Brownlees*

I

Introduzione

Fu con l'inizio del XVII secolo che le notizie a mezzo stampa divennero una caratteristica sempre più importante della cultura inglese. Se fino a quell'epoca le notizie erano prevalentemente diffuse oralmente, durante i regni di Giacomo I e Carlo I un sempre maggior numero di pubblicazioni videro la luce. Fino al 1620 tali pubblicazioni erano generalmente sotto forma di *broadside ballads* e pamphlet giornalistici. Le *broadside ballads* erano resoconti di notizie in forma espressiva molto semplice, concernenti prevalentemente atti criminali e fenomeni naturali, in particolar modo disastri. I testi erano in versi e adattati a una melodia. Essi venivano stampati in foglio unico ed erano apprezzati a tutti i livelli della società. I pamphlet giornalistici, dal canto loro, potevano contare fino a sedici pagine in quarto di piccolo formato e, oltre a notizie di tipo sensazionalistico simili a quelle riportate dalle *broadside ballads*, si occupavano anche di affari internazionali concernenti questioni diplomatiche, politiche e militari. Simili pubblicazioni uscivano a ritmo intermittente in quanto venivano pubblicate solo nel caso in cui un dato evento suscitasse un interesse generale tale da far sentire l'esigenza di un resoconto a mezzo stampa. I pamphlet non avevano la stessa diffusione ad ampio raggio delle ballate, essendo generalmente letti negli strati più colti della società. Né ai pamphlet giornalistici, né alle ballate e neppure ad altro tipo di pubblicazione giornalistica era permesso trattare argomenti delicati di carattere nazionale che riguardassero per esempio la politica o la religione, poiché fino al 1641 la corona impose una rigida forma di censura su simili materie.

Dopo il dicembre del 1620 cominciarono ad apparire anche pubblicazioni giornalistiche periodiche. Tali testi venivano comunemente chiamati all'epoca *courants* e consistevano in una pagina *in folio* di piccolo formato con notizie a due colonne su ogni lato. I *coranto*, come questi prototipi di giornali vengono ora chiamati, uscivano normalmente una volta alla settimana e si occupavano di questioni internazionali. Ogni numero aveva una tiratura di circa 800 copie e, pur essendo prevalentemente venduti a Londra nell'ambiente aristocratico e mercantile, venivano letti anche fuori dalla capitale.

Questa nuova forma di pubblicazione riscosse un tale successo commerciale che, nella primavera del 1622, gli stampatori londinesi dei coranto decisero di aumentare lo spazio delle notizie. Ciò fu possibile grazie al cambiamento del formato: invece che su foglio unico, le notizie vennero pubblicate nel più tradizionale formato in quarto dei pamphlet. La dimensione delle pagine non superava i 15 centimetri per 18, ma ogni coranto conteneva generalmente dalle 16 alle 24 pagine.

A parte un intervallo di sei anni dal 1632 al 1638, quando Carlo I proibì la pubblicazione di ogni tipo di stampa giornalistica periodica, i coranto specializzati in notizie di carattere internazionale continuarono a uscire con una certa regolarità fino al 1641. Quest'ultimo anno rappresentò una sorta di spartiacque per la storia della stampa inglese, in quanto, con l'abolizione, nel novembre dello stesso anno, della Court of Star Chamber, gli stampatori londinesi furono per la prima volta in grado di riferire regolarmente su questioni interne, comprese quelle di natura politica e religiosa.

Nei primi quattro decenni del XVII secolo la stampa giornalistica inglese cambiò più volte formato, stile e maniera di presentare. Tuttavia, per quanto questi aspetti potessero variare, ciò che non mutò fu l'opinione dell'ambiente letterario londinese nei confronti del fenomeno. Durante questi quarant'anni, i commenti dei letterati inglesi verso la stampa giornalistica e i suoi protagonisti furono quasi unanimemente negativi. In questo mio scritto intendo soffermarmi sulle ragioni di simile responso negativo, prendendo in primo luogo in esame le principali linee di accusa, per concentrarmi poi su un caso specifico di critica negativa. Tale critica riguardò la questione dell'effettiva credibilità delle notizie riportate, e il mio scopo sarà quello di prendere in esame il modo in cui i cronisti cercarono di rispondere all'accusa grazie all'impiego di vari tipi di strategie tese ad autenticare la veridicità del loro racconto.

2

Il mondo letterario giudica la stampa periodica

Nel dibattere la questione della reazione del mondo letterario nei confronti dell'avvento della stampa periodica non si può fare a meno di prendere in esame il dramma di Ben Jonson *The Staple of Newes*¹. La commedia, rappresentata per la prima volta nel 1626, è una satira di molti degli elementi che costituivano l'ambiente giornalistico preso di mira solitamente dai letterati. Lo *staple* del titolo è l'ufficio dello stampatore di notizie, e ciò che suscita il disprezzo di Jonson sono sia le ragioni che spingono il lettore alla richiesta di notizie sia i motivi che inducono lo stampatore a fornirgliene, con questi ultimi che inevitabilmente incidono sull'accuratezza delle notizie stesse.

Le ragioni che spingono il lettore a richiedere notizie sono infime, del tutto prive di merito. La campagnola che giunge allo *staple* dicendo:

A groatsworth of any Newes, I care not what,
To carry downe this Saturday, to our Vicar (I, IV, 12-3)²

mostra quanto sia insignificante l'interesse della gente comune per gli accadimenti della vita. Le notizie sono viste come una merce, come qualcosa di originale da esibire o da produrre in date circostanze. Secondo Jonson, il bisogno di notizie da parte della gente non è l'espressione di un reale desiderio di essere informati, ma piuttosto una voglia o sete sfrenata imposta dalle circostanze di informazioni a mala pena comprese, utili solo per un qualche scopo marginale. Comunque, nel dramma di Jonson la campagnola non è la sola ad andare in giro alla ricerca di notizie senza distinzione di sorta. Anche una principessa arriva allo *staple*, e il suo assistente informa Cymbal, lo stampatore, del motivo della visita:

Penniboy: We come for newes, remember where you are.
I pray thee let my Princesse hear some newes, Good Master Cymbal.
Cymbal: What newes would she heare? Or of what kind, Sir?
Penniboy: Any, any kind. So it be newes, the newest that thou hast (III, II, 15-9)³.

Il concetto si ripete nella stessa scena quando il "curioso", il "negligente", lo "sbadato" e il "pigro" vanno alla redazione di Cymbal, che

pleaseth to scatter
Among the vulgar: Baites, Sir, for the people!
And they will bite like fishes (III, II, 119-22)⁴.

Questi ultimi versi fanno sospettare che ciò che Jonson disapprova non sia semplicemente la sconsiderata sete di notizie della gente, ma piuttosto, a un livello più profondo, il loro diritto a ottenere simili informazioni. L'*intelligenza* del primo Seicento, e Jonson si riteneva sicuramente parte di tale cerchia, manifestò a più riprese apprensione per la crescente frequenza con la quale affari di Stato e questioni di grande portata potevano esser letti e discussi dalle persone incolte.

Le ragioni che spingevano il cronista a fornire le notizie non erano tuttavia più condannabili di quelle per le quali i suoi clienti le richiedevano. In *The Staple of Newes* Jonson rende palese che, lungi dall'esser mosso da nobili aspirazioni, il cronista è esclusivamente spinto da considerazioni finanziarie. Parte rilevante dello sdegno degli intellettuali per la pubblicazione di notizie derivava perciò anche dal disprezzo per chi le produceva. In *A Continu'd Just Inquisition of Paper-Persecutors*, il suo pungente attacco contro i cronisti e contro la pubblicazione delle notizie, il poeta Holland scrive che, a dispetto dei tanti riferimenti nei coranto a luoghi ed eventi lontani, i redattori possiedono una cultura così scarsa da non essere in grado di comprendere appieno

il contenuto della notizia, con l'ovvia implicazione che essi non sono allo stesso livello culturale e sociale di gentiluomini colti quali Holland⁵. Agli occhi dei letterati gli scrittori di notizie non sono altro che scribacchini ignoranti il cui unico intento è quello di smerciare il proprio prodotto.

È questa primaria motivazione finanziaria – il bisogno del cronista di vendere qualsiasi notizia entri in suo possesso – che sta alla base di un'altra comunissima critica al giornalismo del primo Seicento. Ripetutamente simili pubblicazioni vengono attaccate per l'inesattezza, spesso grossolana, delle notizie riportate. Per i critici della stampa questa inesattezza nel riportare i fatti spesso denota il totale disinteresse del giornalista sia per la verità sia per il contenuto delle notizie. Indifferente a che i fatti siano più o meno veri, il cronista pubblica semplicemente qualunque cosa entri in suo possesso. Nel suo dramma *Whimzies: or, a New Cast of Characters*, Brathwait dice che «whisperings, muttrings, and bare suppositions are sufficient grounds for the authoritie of his relations»⁶ («sussurri, bisbigli e supposizioni vuote forniscono una base sufficiente per l'autorevolezza delle sue notizie»).

Ci sono inoltre critici che non si limitano a strigliare l'irresponsabilità dei cronisti. John Donne, per esempio, li accusa di mentire spudoratamente⁷: della stessa opinione è anche Holland, il quale, a conclusione del suo attacco indiscriminante contro il giornalismo e chi lo praticava, e nello specifico contro il noto cronista Nathaniel Butter, scrive delle «shamefull lies» («bugie vergognose») del giornalista⁸.

Il disprezzo dei letterati nei confronti del mondo del giornalismo in embrione si basa pertanto su quattro considerazioni principali. In primo luogo, l'acquirente di notizie viene criticato per la sua sconsiderata e acritica sete di notizie; in secondo luogo, il cronista viene condannato per il suo interesse primario per il guadagno; in terzo luogo, egli viene disprezzato per la sua scarsa cultura e per la bassa provenienza sociale; infine, le pubblicazioni di notizie vengono attaccate per le loro inesattezze di vario tipo.

3

Strategie giornalistiche per autenticare le notizie dei primi coranto

Dei punti elencati qui sopra, è il quarto e ultimo che desidero ora esaminare in maniera più dettagliata. Nel far questo, tuttavia, sposterò la messa a fuoco dell'analisi dal critico al cronista. Più precisamente, esaminerò le strategie retoriche escogitate dai cronisti per conferire credibilità ai loro resoconti. Essendosi creato, come si è detto sopra, un sentimento diffuso, cui davano eloquentemente voce molti uomini di lettere, che le pubblicazioni di notizie erano spesso inesatte, credo sia importante prendere in esame ciò che fecero i cronisti per contrastare questa intrinseca diffidenza. Intendo quindi esaminare il modo in

cui i cronisti si adoperarono per persuadere i lettori della veridicità delle informazioni riportate e fino a che punto gli espedienti per conferire autenticità alle notizie siano simili a quelli adoperati dalla stampa moderna.

Per meglio iniziare la prima parte dell'analisi sarà opportuno rifarci all'attacco di Richard Brathwait agli scrittori di coranto. La sua dura condanna è importante per ciò che viene detto riguardo al linguaggio impiegato da parte dei cronisti. Dei giornalisti coevi Brathwait scrive:

Hee holds most constantly one forme or method of discourse. He retaines some military words of Art, which hee shootes at randome; no matter where they hitt, they cannot wound any. He ever leaves some passage doubtfull, as if they were some intimate secrecies of State, closing his sentence abruptly with, hereafter you shall heare more. Which words, I conceive, he only useth as baites, to make the appetite of the reader more eager.

[...] To make his reports more credible; or (which hee and his stationer only aymes at) more vendible, in the relation of every occurrent hee renders you the day of the moneth; and to approve himself a scholler, he annexeth [...] "veteri stylo," "novi stylo". Palisados, parapets, counterscarfes, forts, fortresses, rampiers, bulwarks, are his usual dialect.

[...] Hee has an alphabeticall table of all the chief commanders, generals, leaders, provincially townes, rivers, ports, creekes, with other fitting materials to furnish his imaginary building⁹.

I commenti satirici di Brathwait si concentrano sui tratti tipici dei testi per autenticare se stessi – nelle sue parole, «To make his reports more credible» –, vale a dire sulle strategie testuali adoperate dagli scrittori di coranto per rendere le notizie il più possibile credibili. In particolare, Brathwait nota tre principali strategie. La prima riguarda la dichiarata veridicità, ossia i frequenti riferimenti presenti nei resoconti giornalistici a dettagli attinenti ai fatti. Per esempio, Brathwait nota con quanta deliberata cura gli scrittori di coranto indichino le date degli eventi narrati («in the relation of every occurrent hee renders you the day of the moneth»). Il drammaturgo non lo dice, ma è chiaro che lo scopo dello scrittore di coranto nel sottolineare l'esattezza della data è quello di investire le notizie di maggiore autorità e attendibilità. Il riferimento canzonatorio all'uso da parte dello scrittore di coranto di una «alphabeticall table of all the chief commanders, generals, leaders, provincially townes, rivers» è inoltre indice della convinzione di Brathwait che nei testi giornalistici si tenti di conferire attendibilità alle notizie attraverso un vacuo sfoggio di informazioni marginali. Nei coranto ci sono frequenti riferimenti a luoghi e persone, ma è opinione del drammaturgo che simili evidenze non siano la prova di un accurato resoconto dei fatti, ma piuttosto il risultato di una scelta operata a casaccio dal giornalista in una «alphabeticall table» di nomi appropriati.

Nell'opinione di Brathwait, il secondo mezzo impiegato dal cronista per ottenere credibilità è quello di sfoggiare una cultura di studioso («and to approve himself a scholler, he annexeth [...] “veteri stylo,” “novi stylo”»). Braithwait è convinto che l'uso di citazioni latine tipo *veteri stylo* e *novi stylo* (che stanno a indicare l'impiego da parte dello scrittore sia del vecchio calendario giuliano sia del nuovo calendario gregoriano) nei testi che riportano notizie abbia l'obiettivo primario di aumentare la statura culturale dello scrittore. Non-dimeno, oltre a incrementare il prestigio dello scrittore, le citazioni contribuiscono anche indirettamente a evidenziare l'autenticità della notizia stessa. Dopotutto, è meno probabile che uno studioso diffonda falsità rispetto a un semplice scribacchino incolto.

La competenza dello scrittore non emerge solo dal suo *background* culturale. Brathwait richiama ironicamente l'attenzione anche sull'uso insistente da parte del giornalista di terminologia militare. Dato che la maggior parte delle pubblicazioni giornalistiche si concentrava sulle fortune della guerra dei Trent'anni, l'impiego di tale lessico era solitamente necessario, ma ciò di cui Brathwait si prende gioco è il ricorso al gergo militaresco in discussioni concernenti argomenti totalmente differenti. Tale era il desiderio del cronista di spacciarsi per esperto militare, capace di raccontare e spiegare a un pubblico avido le alterne fortune delle fazioni protestante e cattolica nella guerra dei Trent'anni, da spingerlo a far ricorso al lessico militare qualunque fosse il soggetto trattato («Palisados, parapets [...] are his usual dialect»).

L'ultimo punto da considerare della satira di Brathwait sul linguaggio giornalistico riguarda quei casi in cui, secondo l'opinione del drammaturgo, lo scrittore di coranto «leaves some passage doubtful». Una simile strategia di autenticazione riguarda sia l'esclusività della notizia sia, più specificatamente, la sua fonte. C'è l'assunto implicito che, essendo la fonte tanto suscettibile e importante dal punto di vista politico da poter essere a malapena menzionata, anche la notizia debba essere altamente attendibile.

4

Strategie giornalistiche per autenticare le notizie nella stampa contemporanea

Riassumendo quindi le accuse satiriche di Brathwait agli espedienti dei cronisti per autenticare le notizie, si nota come vengano dileggiati, nell'ordine, il ricorso a dettagli dichiarati veridici tali da comprovare l'attendibilità dell'argomento principale, l'immissione di citazioni colte, un ricorso eccessivo alla terminologia militaresca per sfoggiare il *background* culturale dello scrittore e il suo prestigio professionale, e infine i richiami testuali alla supposta prima qualità delle fonti del cronista.

Il mio intento è ora quello di confrontare queste strategie con quelle ritenute tipiche della stampa moderna. Simile confronto ci aiuterà a stabilire se

nel giornalismo agli albori ci fossero certi tratti tipici atti a conferire credibilità che non furono tuttavia identificati, e satireggiati, dagli uomini di lettere del primo Seicento. In *News as Discourse*, il pionieristico studio di van Dijk sul linguaggio giornalistico, troviamo un esame delle più comuni strategie per l'autenticazione delle notizie messe in atto dalla stampa odierna¹⁰. Van Dijk inizia la propria analisi sulla veridicità del linguaggio giornalistico asserendo che «if propositions can be accepted as true or plausible there must be special means to enhance their appearance of truth and plausibility» (*D*, p. 84: «Se le proposizioni possono essere accettate come vere o plausibili, allora devono esistere strategie speciali per enfatizzare la loro apparenza di verità e plausibilità»). Il linguista olandese, seguendo Tuchman, divide quindi questi mezzi persuasivi in tre principali categorie. La prima tende a enfatizzare la natura veridica degli eventi, la seconda costruisce una stretta struttura relazionale con i fatti, mentre la terza fornisce informazioni che riguardano anche la dimensione attitudinale ed emotiva. Nell'opinione di van Dijk, la seconda e la terza di queste categorie sono in stretta relazione con il sistema valutativo cui è sottoposta la produzione di notizie. Per esempio, la terza categoria include strategie di autenticazione che riflettono la norma valutativa per le notizie secondo la quale i fatti sono meglio rappresentati e memorizzati se coinvolgono e suscitano emozioni forti. Similmente, anche la seconda categoria è in relazione con la *news quality*, o valore della notizia. Le strategie di autenticazione, in questa categoria, consistono nell'inserimento dei fatti in contesti situazionali noti che li rendano relativamente familiari anche nel caso in cui siano nuovi.

Una volta stabilita la stretta relazione fra le strategie di autenticazione della seconda e della terza categoria e le condizioni che determinano il valore delle notizie, van Dijk ritiene che è nella prima categoria che si trova la vera retorica della notizia. Questa categoria, che tende a enfatizzare la veridicità degli eventi, comprende: *a*) segnali che indichino precisione ed esattezza come, per esempio, numero delle persone, tempo, eventi; *b*) impiego di testimonianze da altre fonti attendibili (autorità, persone rispettabili, professionisti); *c*) descrizioni dirette degli eventi nel loro svolgersi; *d*) impiego di citazioni dirette dalle fonti, in special modo quando le opinioni sono chiamate in causa. Un paragone fra le caratteristiche di veridicità evidenziate da van Dijk con quelle identificate in modo burlesco da Brathwait è illuminante.

Per ciò che concerne la prima caratteristica della lista – indicatori che segnalino precisione ed esattezza –, van Dijk scrive che oggi «news discourse abounds with numerical identifications of many kinds: numbers of participants, their age, date and time of events, location descriptions, numerical descriptions of instruments and props (weight, size), and so on» (*D*, p. 87: «Il linguaggio giornalistico abbonda di identificazioni numeriche di molti tipi: il numero dei partecipanti, la loro età, la data e l'ora dell'evento, le de-

scrizioni del luogo, le descrizioni numeriche di strumenti e di sostegni (peso, grandezza) e così via»).

Egli continua poi con la giusta affermazione che non è tanto la precisione di questi numeri a costituire la caratteristica più importante, bensì il fatto stesso che essi vengano forniti. Essi sono segnali di precisione e pertanto di veridicità. Questa descrizione della prima strategia di autenticazione corrisponde quasi del tutto a quella identificata da Brathwait quando si prende gioco dei coranto dicendo che forniscono il giorno del mese con l'elenco alfabetico di comandanti, città, fiumi e così via.

In maniera simile viene satireggiata da Brathwait la strategia retorica cui si riferisce van Dijk a proposito del secondo elemento di veridicità, ossia la tendenza del cronista a incrementare la credibilità della notizia nominando le proprie fonti d'informazione.

Brathwait pertanto identifica due delle quattro strategie di autenticazione proposte da van Dijk. Le altre due strategie non vengono menzionate, anche se, come vedremo, ciò non significa che non fossero impiegate dai cronisti. La terza e la quarta delle strategie di autenticazione elencate da van Dijk – descrizioni dirette degli eventi nel loro svolgersi e impiego di citazioni dirette dalle fonti, in special modo quando sono chiamate in causa le opinioni – sono rintracciabili già nei primi periodici d'informazione, sebbene non in egual misura.

Con “descrizione diretta” van Dijk si riferisce a evidenze di prima mano da corrispondenti o cronisti in quanto, nell'opinione del linguista olandese, «the immediacy of the description and the closeness of the reporter to the events is a rhetorical guarantee for the truthfulness of the description and, hence, the plausibility of the news» (*D*, p. 86: «l'immediatezza della descrizione e la prossimità del giornalista all'evento che si sta svolgendo forniscono una garanzia retorica per sottolineare la verità della descrizione e quindi la plausibilità della notizia»). Da questa definizione emergono due aspetti: l'immediatezza della descrizione e la prossimità del giornalista all'evento che si sta svolgendo. Per ciò che concerne la seconda, gli stampatori di coranto naturalmente implicavano o asserivano apertamente la prossimità geografica fra il corrispondente e gli eventi riportati. Era sottinteso nella presentazione grafica di molte delle notizie estere in quanto le notizie non erano disposte per tema, bensì secondo il luogo da cui provenivano. In testa a notizie indipendenti, e spesso prive totalmente di relazione fra di loro, c'era l'indicazione della data e del luogo di provenienza della notizia. Indicazioni come le seguenti erano tipiche delle informazioni fornite: «da Anversa, il 30 di novembre»; «da Parigi, il 28 di novembre»; «da Roma, il 17 di agosto del 1624»; «dall'Accampamento del Signor Marchese di Hamilton». Tuttavia, oltre a questi dettagli grafici, si trovano anche altri espedienti testuali tesi a segnalare la prossimità del cronista alle notizie. Per esempio, molto spesso nel rapporto del corrispondente si rinviene l'uso del pronome esclusivo di prima persona singolare o plurale. Il rimando esclusivo, opposto all'inclusi-

vo, del deittico pronominale *we* focalizza l'attenzione sul corrispondente e sulla notizia che sta riportando. Oltre a questi indicatori testuali, ci sono altri specifici riferimenti alla prossimità, rintracciabili tuttavia al di fuori del resoconto del corrispondente. In alcune occasioni, per esempio, il redattore di coranto introduce i resoconti specificando la loro provenienza.

Si può pertanto affermare, per ciò che concerne la definizione di van Dijk della strategia di autenticazione delle descrizioni dirette, che i primi giornali soddisfano il prerequisito della prossimità del punto di vista. Ciò che tuttavia non è di solito rintracciabile è l'altra caratteristica, indicata da van Dijk come immediatezza della descrizione. Pur nella sua vaghezza, questo termine è inteso come indicante un linguaggio potenzialmente capace di riflettere un coinvolgimento emotivo o intellettuale del mittente che, a sua volta, è capace di suscitare lo stesso effetto nel destinatario. Però, per la maggior parte lo stile delle prime pubblicazioni giornalistiche non si conforma a tale caratteristica. Il linguaggio dei rapporti di notizie dall'estero è di solito stringato e impersonale. C'è, come si è visto, una prossimità fisica del corrispondente alla scena dell'evento riportato, ma questa vicinanza non si trasforma solitamente in un effettivo coinvolgimento personale. Tuttavia, è possibile affermare che tale stile, specialmente quando è inscindibile da una precisa formalità di linguaggio nei primi coranto, è di per se stesso una strategia di autenticazione. Il distacco è indice della mancanza di mediazione da parte del redattore, mentre la formalità del linguaggio, riconoscibile da precisi tratti stilistici, riflette il tentativo da parte del redattore di porre i testi su un livello diverso rispetto a quello effimero e scarsamente stimato delle *ballads*.

La quarta e ultima delle strategie di autenticazione indicate da van Dijk, concernente l'uso delle citazioni dirette dalle fonti, non è normalmente usata nei coranto. Una delle poche occasioni è quella rintracciabile nel brano citato qui di seguito, tratto da un coranto del 29 novembre 1631: «[the Earle] spake to them in the Citie, in this manner: My faithfull and loving Citizens and Soulders» («[il conte] parlò con loro nella città in questo modo: Miei fedeli e devoti cittadini e soldati»).

5

Conclusion

Il confronto delle strategie per conferire veridicità nei coranto e nella stampa moderna mostra come i prototipi dei giornali inglesi si conformino interamente a due delle quattro caratteristiche rintracciabili negli odierni giornali. Si tratta di segnali che indicano sia precisione sia esattezza e dell'impiego di testimonianze dirette da altre fonti attendibili. Un'altra delle caratteristiche di van Dijk, l'uso del discorso diretto, si può ritrovare solo raramente, mentre l'ultima, la descrizione diretta, viene impiegata solo parzialmente. Ciò che è

tuttavia rintracciabile regolarmente è quella che oggi non viene reputata una strategia di autenticazione, ossia la formalità del linguaggio.

Come abbiamo visto, tali strategie per autenticare le notizie vengono adoperate nei coranto per reagire alle frequenti accuse di inesattezza e falsità. Accuse del genere sono rintracciabili ripetutamente nei commenti dei letterati all'inizio del Seicento. Il loro responso nei confronti dell'avvento della pubblicazione di notizie in Inghilterra è principalmente negativo, e sebbene questo atteggiamento non abbia potuto ostacolare la sempre maggiore diffusione della stampa nella società inglese, certamente giocò un ruolo determinante nella creazione di certe caratteristiche testuali, come le strategie di autenticazione che ora vengono considerate tipiche del linguaggio giornalistico.

Note

1. B. Jonson, *Works*, ed. by C. H. Herford, P. Simpson, Clarendon Press, Oxford 1938, pp. 273-382.
2. «Un centesimo di notizie, non mi importa che cosa, / da portare sabato al nostro parroco» (traduzione mia).
3. «*Pennyboy*: Siamo venuti qui per avere notizie, si ricordi dove ci troviamo, / vi prego di dare alla principessa belle notizie, buon signor Cymbal. / *Cymbal*: Che notizie vorrebbe sentire? O di quale genere? / *Pennyboy*: Qualunque, qualunque notizia. È sufficiente che siano notizie, le più fresche che avete» (traduzione mia).
4. «Che si diverte a disseminare / fra la gente volgare: Esca, signore, per il popolo! / Che prende come i pesci» (traduzione mia).
5. A. Holland, *A Continuu'd Just Inquisition of Paper-Persecutors* (1625), in J. Frank (ed.), *The Beginnings of the English Newspaper 1620-1660*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1961, p. 275.
6. R. Brathwait, *Whimzies; or, a New Cast of Characters* (1631), in N. Brownlees (ed.), *Corantos and Newsbooks: Language and Discourse in the First English Newspapers (1620-1641)*, ETS, Pisa 1999, p. 49.
7. J. Donne, *The Satires, Epigrams and Verse Letters*, ed. by W. Milgate, Oxford University Press, Oxford 1967, p. 53.
8. Holland, *A Continuu'd Just Inquisition*, cit., p. 180.
9. Brathwait, *Whimzies*, cit., p. 276: «Mantiene costantemente un tipo o metodo di discorso. Usa appositamente delle parole militari, che spara a casaccio, non importa dove colpiscono, non possono ferire nessuno. Sempre lascia in dubbio qualche brano, come se fossero segreti intimi di Stato, e chiude le sue frasi improvvisamente con espressioni come "in seguito saprete di più". A mio parere usa queste parole come esca per rendere più forte l'appetito del lettore. Per rendere i suoi servizi più credibili, o più vendibili (che è l'obiettivo finale di lui e del libraio), in ogni notizia di ogni giornale, egli fornisce il giorno del mese, e per farsi passare per uno studioso adopera le parole *veteri stylo*, *novi stylo*. Palizzate, parapetti, controscarpe, fortezze, bastioni, battaglie appaiono spesso nel suo linguaggio.
- Ha un elenco alfabetico di tutti i comandanti principali, generali, leader, città provinciali, fiumi, porti, insenature, con altri materiali adatti per fornire le sue immaginarie costruzioni» (traduzione mia).
10. T. van Dijk, *News as Discourse*, Lawrence Erlbaum Associates, Hillsdale 1988. Quest'opera sarà citata con la lettera *D* seguita dal numero di pagina; le traduzioni italiane dell'opera di van Dijk sono di chi scrive.

La retorica dell'etica

di Valerie Wainwright

Come non essere d'accordo con Terry Eagleton quando osserva che negli anni «pre-theory» gli studi letterari potevano benissimo essere descritti come manifestando «an almighty fetishizing of value»?¹ Come non meravigliarsi che per ora gli studiosi che dimostrano un interesse per un approccio alla letteratura da definire *ethics focused* non sono tantissimi, quando una tale descrizione potrebbe essere interpretata come una variazione sull'attività all'antica di apprezzare la *moral intelligence* oppure la *moral intensity* svelata in un'opera letteraria? Durante gli ultimi decenni la sfera degli studi letterari ha dovuto tener conto dell'influsso e della sfida di quelle metateorie di post-strutturalismo o decostruzionismo che hanno dimostrato, nell'espressione perspicace di David Parker, «a rival swallowing mastery»² e che costituiscono direzioni principali all'interno di quel fenomeno conosciuto come il postmodernismo.

Durante l'era teorica, che secondo il critico Harpham è da datare dal 1968 al 1987³, l'idea di una forma di critica focalizzata su aspetti dell'etica è stata messa in discussione⁴. Tuttavia, c'è stato in anni più recenti un ritorno esplicito a un *ethics focused approach*, come si può vedere dalle opere di critici come Parker, Eaglestone ed Eskin⁵. L'importanza del pensiero di Levinas, con il concetto base di «ethical alterity», è evidente negli scritti degli ultimi due, che portano avanti il progetto di una «semiotization of ethics», mentre notiamo l'influenza delle argomentazioni di Charles Taylor – il quale ha contribuito a risuscitare il dibattito sulle visioni rivali del bene – nel libro di Parker⁶.

Un modo di capire alcuni aspetti salienti del dibattito tra i postmodernisti e i loro avversari è di concepirlo nei termini di un'argomentazione sempre in atto tra razionalisti e retorici. Le origini di questa disputa sono state fatte risalire ai tempi dei sofisti, i quali, quando venivano accusati di trattare solo questioni di probabilità e di circostanze, replicavano che la verità era individuale e temporanea, non universale e durevole, perché la verità per un uomo consisteva in quello di cui poteva essere persuaso. Non esiste *la* verità, ma solo molti tipi di verità che emergono e che uno alla volta sembrano offrire una versione soddisfacente di come stanno le cose in quel momento. Essi ritenevano che la conoscenza è legata strettamente ai sistemi di pensiero ed è per questo sempre incompleta o parziale, mentre il linguaggio non può mai descrivere la sfera di una realtà indipendente dai punti di vista, è sempre una for-

ma di retorica che, nelle parole di Stanley Fish, «pulls us into its own world of ever shifting shapes and shimmering surfaces»⁷. Da questo modo di pensare emerge il ritratto di un agente morale dalla forma sempre sfuggente di “uomo retorico”, un essere che è più se stesso nel momento in cui si sta creando una nuova versione di sé, quando tenta di proiettare le sue preferenze sul mondo e di manipolare chi lo circonda in modo da realizzare, al meglio, quello che può servire di più a soddisfare i bisogni attuali.

Non si può certo approfondire qui il vasto argomento dell’impatto delle teorie postmoderniste sugli studi “umanistici”. In questo saggio mi interessano in particolare gli scritti di quegli autori che non hanno rinunciato al piacere di interrogarsi sulla questione di cosa può contribuire a una *self image* appropriata e convincente e che in qualche modo è fonte di ispirazione; mi interessano quegli autori il cui intento è di partecipare al dibattito in corso sul tema di come un soggetto, o piuttosto un individuo, è *fabricated*, ma anche *capacitated*; mi interessano le opere di chi indaga sui limiti e sulle limitazioni, ma cerca tuttavia di individuare le risorse del *troubled self* (l’io che si trova minacciato da crisi, conflitti e persino compulsioni, ossessioni o l’incubo della disintegrazione), e anche quelle dell’*aspiring self*, un io con obiettivi, che prende sul serio l’idea di scoprire in che cosa consiste una vita degna di essere vissuta. Mi interessano perciò gli scritti che trattano la tematica della *interplay*, o interazione, tra aspetti e concetti della psicologia e delle aspettative dei vari sistemi etici, che affrontano la questione delle relazioni tra l’“attuale” e l’“ideale”.

Fra gli studi più recenti che prendono in esame alcune di queste tematiche c’è da sottolineare l’importanza del libro *Truth and Truthfulness: An Essay in Genealogy* del filosofo Bernard Williams⁸, il quale adotta un approccio sfaccettato nel tentativo di confutare il suo *target group* dei postmodernisti o dei *deniers*, come li chiama. Per Williams innanzitutto va analizzato il ruolo sia dell’accuratezza sia della sincerità, perché queste sono le due virtù principali della verità. Come osserva Williams, «in the humanities and the sciences alike, one can have confidence [in the handing of theory and interpretation] only if one can respect the writer’s dealings with everyday truth» («sia negli studi umanistici che nelle scienze ci si può fidare del modo di interpretare solo se si può rispettare il modo adottato dalla persona per trattare le verità quotidiane»). Tuttavia, insiste Williams, la coltivazione fondamentale della veridicità in relazione alle verità quotidiane è solo l’inizio della storia: «There is no way of sticking to everyday truths and no more» (pp. 11-2, «Non possiamo accontentarci delle verità quotidiane»), e questo perché dobbiamo creare strutture interpretative che avranno autorità. Spesso i *deniers* invocano l’autorità di Nietzsche, ma ciò che viene enfatizzato qui è la determinazione di Nietzsche di sostenere un ideale di veridicità che non ci permetterebbe di falsificare o dimenticare gli orrori del mondo: il valore della veridicità comprende il bisogno di trovare la verità, afferrarla bene e raccontarla in partico-

lare a noi stessi. La volontà incondizionata di trovare la verità è nientemeno che la spinta per capire chi siamo, correggere errori, evitare di deluderci, di andare al di là di ciò che è comodo credere. Williams infatti si occupa precisamente del progetto dell'autocomprensione e del ruolo che il *self-understanding* gioca nella creazione di stati e prassi di valore.

Nello svilupparsi di questo argomento, Williams esamina il significato delle posizioni contrastanti di Rousseau e di Diderot per quanto riguarda la questione in che cosa consiste essere una persona sincera/onesta, una domanda che genera poi il problema della relazione tra la sincerità e l'autenticità. Dove Rousseau credeva che l'autenticità era da realizzare tramite un continuo tentativo di svelamento (*unveiling*), l'opera di Diderot, e in particolare il suo controverso capolavoro *Il nipote di Rameau*, ci fornisce il motivo per cui una tale impresa risulterebbe ardua. Rompendo con un modello dell'io del tipo ragione-volontà-desiderio che doveva molto a Platone, in quest'opera emerge un ritratto dell'io che è «constantly shifting, reacting, altering», un *self* «awash with many images, many excitements, merging fears and fantasies that dissolve into one another», («un io che è costantemente in movimento [...] pervaso da molti immagini, agitazioni, paure e fantasie che si fondono l'una nell'altra»)⁹.

Il dubbio di Diderot a proposito della concezione dell'io proposta da Rousseau suggerisce a Williams che l'etica richiede una nozione di *self construction* invece dell'idea – indicata da Rousseau – di un io che può diventare trasparente, che possiede un insieme di motivi basilari e costanti. Ma, aggiunge Williams, questa attività costruttiva deve essere indirizzata alla stabilizzazione di un io al quale si può essere fedeli. L'ideale che emerge è ambizioso: che l'autenticità diventi possibile grazie alla creazione di un *self* che riesce ad essere sincero, e perciò capace di *spontaneous declaration*, ma che è anche *steady* – sicuro e stabile: la stabilità essendo un requisito per chi vuol vivere una vita con la quale può pienamente identificarsi, una vita che – se tutto va bene – sarà gratificante perché degna di valore.

Nel romanzo del “lungo Ottocento” – che va da Austen a Forster – la questione etica fondamentale riguarda proprio quest'ultimo punto. Le opere più interessanti prendono in considerazione momenti storici dinamici, caratterizzati da potenti ideali etici in competizione tra loro. Romanzi di questo tipo cercano di capire perché certi ideali esercitano una forte pressione sulle anime dei personaggi. Tra quelli più complessi sono da contare quelli di Elizabeth Gaskell, Charles Dickens ed E. M. Forster, i quali condividevano il desiderio di esplorare problematiche centrali delle teorie liberali. Così, Elizabeth Gaskell in *North and South* mette in discussione il valore dei discorsi liberali sulla giustizia e sui diritti da un lato e le prassi paternalistiche di protezione e senso di responsabilità dall'altro, mentre elabora una sua concezione di individualità in cui nozioni di autonomia personale e autenticità sono fondamentali. *Howard's End* di E. M. Forster registra le azioni e le reazioni di individui che esprimono

ideali contrastanti di forza interiore da associare anch'essi a dottrine liberali. Nel tentativo di esaminare i modi in cui certi codici etici vengono interpretati e vissuti questi romanzi possono essere considerati *code-transgressive* invece di *code-confirming*, e nel caso della Gaskell persino *code-productive*¹⁰: entrambi si dimostrano impegnati nel sostenere il principio dialogico esplicito da Bachtin, cosicché per quanto riguarda i personaggi principali si evita fino alla fine una convergenza inequivocabile di convinzioni. È da notare, comunque, che anche se i protagonisti non sono portati a condividere le stesse visioni, essi appaiono tuttavia capaci di tirar fuori modalità nuove, diverse, per migliorare le condizioni di chi sta loro vicino. Nell'articolare una critica ai quadri di riferimento o di pensiero più importanti la narrativa ci può aiutare, come Terence Cave ha suggerito, «To locate where our own values lie, [to understand] how they are constructed, and how they may warp or fall apart or just prove inadequate»¹¹. Se la *fiction* della tradizione realista prende sul serio la problematica di capire cosa è degno di attenzione, è chiaro che si interessa anche di questioni di tipo ontologico che riguardano qualità personali, inventiva, capacità, che riflette su ciò che è in nostro potere realizzare.

Per i teorici della sinistra o di stampo comunitario, con il postmodernismo ci troviamo di fronte ad un problema che riguarda la credibilità che può avere l'impegno politico. Per promuovere riforme politiche e sociali abbiamo bisogno, secondo Terry Eagleton, di fondamenta etiche e persino antropologiche forti; ci vuole l'immagine di un soggetto sufficientemente unificato da poter intraprendere azioni trasformative notevoli. È d'accordo Charles Taylor, il quale nel suo *magnum opus*, *Sources of the Self*¹², si rivolge alle varie posizioni teoriche che minacciano di sovvertire una concezione del realismo morale: una concezione che ha implicazioni per il "self-image" dell'individuo. Importante è creare un "self-image" che sia potenzialmente consistente. Tra i suoi vari obiettivi, che comprendono il nichilismo di certi neo-nietzschiani, troviamo anche Derrida: questi, secondo Taylor, ci offre un modello dell'io «enfolded in language he can neither oversee nor escape» («avvolto in un linguaggio che non può né controllare né evitare»). Nel tentativo "di rivolgere il testo contro se stesso", secondo Taylor, «nothing emerges from the flux worth affirming»; perciò, «what comes to be celebrated is simply the constructing power itself, the prodigious power of subjectivity to undo all the potential allegiances which might bind it: pure untrammelled freedom», («Ciò che viene celebrato è semplicemente il potere costruttivo, il potere prodigioso della soggettività di disfare tutti i legami potenziali che potrebbero legarlo: la libertà pura e svincolata»)¹³. Il costo è alto, e comprende l'occlusione di tutto ciò che può servire come fonte di ispirazione nella cultura moderna.

Per Taylor, il punto cruciale da afferrare è che non possiamo funzionare bene senza una nozione del bene: questa concezione, pur rudimentale che sia, è semplicemente ineluttabile. Secondo Taylor, l'idea della nostra identità si svi-

luppa all'interno di uno spazio morale; questo senso è collegato a un orientamento verso il bene. Ma fra i vari ideali più significativi da far emergere vanno sottolineati l'ideale dell'autonomia personale oppure la visione dell'autorealizzazione, cioè la realizzazione di un tipo di vita che porterebbe a compimento le promesse implicite nei nostri talenti, oppure ancora la visione di origine cristiana che esalta l'affermazione della vita familiare percepita come fonte primaria di solidarietà e stabilità. Il problema sul quale riflettere è come scegliere tra questi ideali, tra questi sistemi etici in competizione tra loro. Per il critico David Parker, in *Ethics, Theory and the Novel*, il problema identificato da Taylor fornisce la chiave di lettura per la sua analisi di opere di G. Eliot, Lawrence e Tolstoj.

Gli studi di Taylor e Williams ci invitano a pensare all'io come capace di acquisire quell'insieme di qualità che John Stuart Mill, nel saggio *On Liberty*, definiva «individual spontaneity», un saggio dove cercava di dimostrare come e perché era possibile «to get to be one's own person»: e cioè una persona eccentrica o non conformista, capace di combattere le forze del *social control* per promuovere una forma di eccellenza personale che può essere utile anche agli altri. Questo è un io capace di autocritica e di valutazione, un io che può partecipare alla *self-interpretation*, che può procedere a una forma di *self-restructuring*.

Per il filosofo Marcia Cavell, «reflexivity by itself generates reflection, ordering, synthesis» e perciò «a much needed and sometimes threatened state of integrity»¹⁴. Secondo questo punto di vista, «a well-functioning self» deve essere associato a una condizione di integrità. Ma questo non vuol negare che abitualmente il negoziare e il rinegoziare vadano avanti e le tensioni insorgano, «for who we are is a complicated interaction between the contingent and the uncontingent, the given and the chosen, the not I and the I» («Chi siamo è un'interazione complicata tra il contingente e il non contingente, tra ciò che è dato e ciò che è scelto, tra il non-io e l'io»). Se tutto va bene si riesce a guadagnare una sorta di coerenza. Tuttavia, come Williams, Cavell riconosce i pericoli e osserva che l'integrità può essere minacciata da tentativi di evasione o da una mancanza di autoconsapevolezza che implica tutta una serie di azioni che manifestano il rifiuto di confrontarsi con gli altri o di pensare alle conseguenze delle proprie azioni. Dal canto suo, Williams accenna ai rischi per l'autenticità che derivano dal «being in the dark about what one most wants or most deeply needs» e «from the sense of being constrained by something that lies outside the will» («non sapere ciò che si vuole o di cui si ha bisogno [...] da una forma di costrizione che è esterna alla volontà», p. 204).

Nella *fiction* dell'Ottocento inglese il rischio che deriva dalle fonti di costrizione non è sempre da vedere nei termini di mancanza di potere politico o sociale; quello che interessa autori come Austen, Gaskell e George Eliot è piuttosto il modo in cui si riesce ad affrontare o sfidare le sottili forme di influenza o di pressione, i tentativi di persuasione, che insorgono nei rapporti

più intimi e che vengono sentiti in qualche modo al momento di fare scelte importanti. La questione del cosa può contribuire alla vulnerabilità o alla resistenza alla pressione esercitata da altre menti o di quali sono le risorse su cui contare è una tematica ricorrente nel *classic realistic text*, dove spesso sono proprio le *strong-minded heroines* che devono scoprire come riguadagnare l'iniziativa e così fare chiarezza su ciò che ha più valore.

Seguendo l'esempio di Iris Murdoch, altri filosofi hanno cominciato a pensare che la letteratura offra modi appropriati e convincenti per riflettere su una varietà di problematiche etiche legate alle *complicated interactions* di cui parla Cavell. Come Martha Nussbaum, Colin McGinn e Anthony Cunningham, i cui lavori verranno discussi in seguito, anche Charles Taylor fa parte di un gruppo sempre più consistente di filosofi secondo i quali queste discipline possono intersecarsi e portare, sembra, benefici a entrambe. Questi filosofi prestano molta attenzione al testo letterario, ma la questione che interessa lo studioso della letteratura è: che tipo di attenzione viene prestata? Nell'opera di Charles Taylor la letteratura – e soprattutto la poesia – viene presa in esame con l'intento di capire il suo significato, il suo potere, all'interno di un quadro di riferimento, per capire che cosa contribuisce a questo o a quel movimento di pensiero.

Per Martha Nussbaum, invece, il testo letterario spesso viene visto all'interno di un contesto di interrogativi filosofici specifici. Così, nel contributo apparso nel 1988 sulle pagine della rivista "Ethics" sui rapporti tra etica e letteratura, la Nussbaum è interessata a far vedere come dal testo letterario – in questo caso *Molloy* di Samuel Beckett – si può capire quanta importanza hanno le emozioni nei processi di ragionamento pratico; vuole infatti mostrare che le emozioni hanno una funzione cognitiva¹⁵. Il suo progetto è orientato verso una visione aristotelica della *eudaimonìa*, e in particolare concerne ciò che contribuisce a una *fine-tuned responsiveness* verso i problemi complessi della vita. Il suo obiettivo più generale è di contestare quei sistemi etici, come quello kantiano, che articolano l'idea secondo cui la vita più alta è quella governata dalla ragione, dove la ragione è concepita come fondata sul rispetto dei principi o delle leggi generali. Il metodo della Nussbaum qui esemplificato consiste nel passare dalla discussione di un problema etico al testo narrativo, che offre un'esperienza significativa mediante la quale concetti e percezioni di natura morale possono essere esplorati, messi alla prova e revisionati¹⁶; il suo è un modello che altri filosofi come McGinn e Cunningham hanno seguito.

In *Ethics, Evil and Fiction*, McGinn osserva che il suo lavoro è da collegare al suo desiderio di dimostrare che il discorso morale è un argomento appropriato per una seria applicazione teorica. Il suo disprezzo per il relativismo, lo scetticismo e il soggettivismo è un motivo dichiarato per intraprendere quest'opera, che ha l'obiettivo di «free ethics from its image as epistemically shoddy and second-rate» («di liberare l'etica da un'immagine che ha ac-

quisito, per cui sembra epistemologicamente poco rigorosa») e di promuovere una visione del giudizio morale che è decisamente oggettivistica. McGinn prende in considerazione una serie di interrogativi e di argomentazioni eclettiche e stimolanti che richiedono linguaggi specifici, e ha senz'altro ragione quando nota che i primi capitoli saranno difficili per chi è sprovvisto di un'educazione approfondita negli studi di filosofia morale. Aristotele aveva suggerito che i suoi lettori dovevano concentrarsi sul problema di capire le prassi del ragionamento pratico: «perché non siamo interessati a sapere cosa la bontà è essenzialmente, ma piuttosto a sapere come possiamo diventare uomini buoni!». Invece McGinn insiste sul compito di definire la bontà e inoltre, nel capitolo 3, di capire in cosa consiste la conoscenza etica¹⁷. In seguito prende in esame tematiche molto dibattute nel Medioevo e nel Rinascimento: che cos'è il male? E come potrebbe essere un'anima bella? Se McGinn non dimostra molto interesse per la questione aristotelica di come potremo diventare buoni, dedica però molta attenzione a esaminare il perché potremo diventare malvagi. Non c'entra qui l'idea del peccato originale: l'affascinante discussione di McGinn incorpora invece una premessa di tipo utilitaristico che identifica nei poli edonistici del piacere e del dolore i moventi principali dell'azione umana. «Pain», nota McGinn, «is the devil's gift to the envious. It permits retribution for the misery of the envy inflicted by others» («Il dolore è il dono del diavolo agli invidiosi. Permette la retribuzione per il dolore dell'invidia inflitto da altri»)¹⁸. Infatti potrebbe anche essere razionale, in certe circostanze, desiderare di essere malvagi e di agire in quel senso: «if there is much pain in the world in which you are destined to live, or it is relatively risk-free to cause it, then it is rational to choose to be evil, since you will stand to derive a lot of pleasure from the available pain» («Se c'è molto dolore nel mondo in cui sei destinato a vivere, oppure è poco rischioso infiggerlo, è razionale scegliere di essere malvagi, perché puoi derivare molto piacere dal dolore disponibile»)¹⁹. Se la maggior parte della gente si dovesse mettere a inseguire una tale logica è chiaro che ci sarebbero ben poche *beautiful souls*; ma anime belle, McGinn insiste, sono realizzabili e desiderabili. Nel parlare un linguaggio estetico adoperando termini come *fine*, *wonderful*, *ugly*, *grotesque* (ma forse anche “armonioso” o “ben proporzionato”?) parliamo in un modo molto appropriato, perché «moral distinctions coincide with aesthetic distinctions of a special sort» («distinzioni morali coincidono con distinzioni estetiche di un tipo particolare»)²⁰. In comune con Thomas Reid, McGinn sostiene che una personalità virtuosa manifesta un tipo di bellezza particolare a cui le nostre facoltà affettive ed estetiche rispondono. Esperienze di questo tipo sono confortanti e forse anche ispiranti, perché la contemplazione di tale bellezza ci farà pensare a un mondo in cui la virtù prevale: «thoughts of unalloyed and pervasive perfection are stimulated by the beautiful soul» («pensieri di perfezione sono stimolati dall'“anima bella”», p. 111).

Tuttavia, è il suo saggio su *Lolita* di Nabokov che ci fa riflettere sul problema di come si può capire – essere sicuri – se una persona ha o non ha un'anima virtuosa e sull'efficacia di un linguaggio estetico per descrivere e interpretare il comportamento umano. Per McGinn non possiamo essere altro che attratti e respinti da Humbert, che è un tipo di paradosso estetico: «we find ourselves repelled by him and his desires but also transfixed and transported» («ci troviamo attratti e respinti da lui e dai suoi desideri, ma anche trafitti e trasportati»). Però qui c'è da identificare un problema di ermeneutica, in quanto per McGinn è Humbert (e non Nabokov) che è «author of a sublime narrative, glittering with verbal effects and charged with dense emotion: his linguistic creation is undeniably an artistic object of rare quality» («l'autore di una narrativa sublime, scintillante di effetti verbali e carica di emozioni profonde: la sua creazione linguistica è senz'altro un oggetto artistico di rara qualità») ²¹. Il problema risiede chiaramente nel mancato tentativo di distinguere da parte di McGinn tra l'autore, l'autore implicito e il narratore. Per questo narratore, la giustificazione per la sua passione illegittima è proprio da identificare nel suo intento di qualificarsi come un artista, uno che possiede un'anima sensibile e poetica. Inoltre, la tesi di McGinn solleva interrogativi per quanto riguarda la questione della motivazione. Per Aristotele un agente virtuoso compie azioni morali perché hanno valore in sé e per sé, le compie per amore di ciò che è nobile e perché guidato dalla ragione. Per McGinn, come abbiamo visto, saremo spinti ad agire dalla prospettiva di scoprire piacere e dolore. Ma a questo punto della sua discussione aggiunge che «we will be virtuous [...] so as to increase the amount of beauty in the world» («saremo virtuosi in modo da aumentare la quantità di bellezza nel mondo») ²².

Per Anthony Cunningham, invece, va sottolineato il significato dei rapporti affettivi come elemento cruciale in una vita buona e come ragione legittima nella motivazione morale. In *The Heart of What Matters: The Role for Literature in Moral Philosophy*, Cunningham prende come punto di partenza le versioni più recenti dell'etica kantiana ²³. L'argomentazione adottata da Cunningham contro i kantiani potrebbe essere usata anche contro la tesi estetica della motivazione di McGinn:

Ideally when people who deliberate about lives appreciate the content of morality, this content will have motivational force. In fact we should not judge the adequacy of rules, principles or ideals independently of their power to move us ²⁴.

Per Cunningham, nell'etica normativa va chiarito il ruolo della volontà; qualunque dottrina deve fornire una versione convincente della motivazione morale. Perciò quando si rivolge alla letteratura condivide con l'autore della narrativa realista dell'Ottocento un desiderio di capire perché certe nozioni o ideali o convinzioni sono significativi; l'autore sarà interessato a capire inoltre

se è appropriato o non appropriato che queste possano “comandare una misura di lealtà”.

Il suo modo di interpretare un testo letterario è focalizzato soprattutto sulla figura del personaggio principale, evitando un qualsiasi riferimento ai potenziali problemi di dissonanza testuale, di forme di ambiguità o di indeterminazione; sembra presupporre che i rapporti tra il narratore e l'autore implicito non potranno destare interrogativi; sembra che il testo debba creare un consenso di atteggiamenti in relazione alla faccenda chiave di valore. I suoi testi sono tutti *code confirming* invece di *code trasgressive*, tutti sottoscrivono il suo punto di vista etico. Né McGinn né Cunningham prendono in considerazione l'idea di indagare sul *modus operandi* del testo narrativo, quando, come osserva Derek Attridge, «to respond to the singularity of the text read is thus to affirm its singularity in my singular response»²⁵. A differenza di McGinn, Cunningham ci fornisce lunghe discussioni sui suoi testi scelti (*The Remains of the Day* di Kazuo Ishiguro, *Beloved* di Toni Morrison, *Their Eyes* e *Seraph* di Zora Neale Hudson), il che comporta un discorso particolareggiato sul progresso o evoluzione del personaggio. Ma le sue conclusioni, alla fine di queste analisi, non sono esattamente esaltanti: «love is at the heart of what is best and worst about us» («l'amore è fondamentale per capire il meglio e il peggio di noi»). Possiamo amare in modo molto intenso o venire meno quando intraprendiamo rapporti con chi abbiamo motivo di considerare di più. Cunningham crede che le sue discussioni sarebbero più adatte per i dipartimenti dove si insegna la letteratura. Ma non c'è dubbio che tanti che frequentano quei posti guarderebbero con sospetto uno che cerca di sostenere, per quanto sia eloquente, un discorso sui *moral powers* della letteratura.

Note

1. T. Eagleton, *The Illusions of Postmodernism*, Blackwell, Oxford 1966, p. 94.
2. D. Parker, *Ethics, Theory and the Novel*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, p. 5.
3. G. G. Harpham, *Ethics*, in F. Lentricchia, T. McLaughlin (eds.), *Critical Terms for Literary Study*, University of Chicago Press, Chicago-London 1995, pp. 387-405.
4. Come ha notato Richard Freadman, «Marxism, feminism and most recently post-colonial studies are nothing if not moral projects: they seek various forms of political, moral and cultural address and change in the light of various moral commitments» (R. Freadman, S. Miller, eds., *Rethinking Theory*, Cambridge University Press, Cambridge 1992, p. 27).
5. R. Eaglestone, *Ethical Criticism: Reading After Levinas*, Edinburgh University Press, Edinburgh 1997; M. Eskin, *Ethics and Dialogue in the Works of Levinas, Bakhtin, Mandel'shtam, and Celan*, Oxford University Press, Oxford 2000.
6. Parker, *Ethics, Theory and the Novel*, cit.; per uno sguardo generale molto utile della critica che si è occupata di argomenti etici cfr. L. Buell, *Introduction: In Pursuit of Ethics*, in “PMLA: Publications of the Modern Language Association of America”, CXIV, 1, 1999, pp. 7-19.
7. S. Fish, *Rhetoric*, in Lentricchia, McLaughlin (eds.), *Critical Terms*, cit., pp. 203-22: «ci tira nel suo mondo di forme in movimento continuo e di superfici tremolanti».
8. B. Williams, *Truth and Truthfulness: An Essay in Genealogy*, Princeton University Press, Princeton 2002.

9. Ivi, pp. 193-5.
10. Adotto termini usati da Terry Eagleton in *Literary Theory: An Introduction*, Blackwell, Oxford 1983.
11. T. Cave, *Fictional Identities*, in H. Harris (ed.), *Identity*, Oxford University Press, Oxford 1995, p. 126: «ci aiuta a trovare i nostri valori, capire come sono stati costruiti, come possono disintegrare, o risultare inadeguati».
12. Ch. Taylor, *Sources of the Self: The Making of the Modern Identity*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
13. Ivi, p. 484.
14. M. Cavell, *Ordering Selves*, in E. Ullman-Margalit (ed.), *Reasoning Practically*, Oxford University Press, Oxford-New York 2000, p. 90: «la riflessività genera la riflessione, ordine, sintesi, e una condizione di integrità di cui abbiamo molto bisogno ma che è qualche volta messa in pericolo».
15. M. Nussbaum, *Narrative Emotions: Beckett's Genealogy of Love*, in "Ethics", XCVIII, 2, 1988, pp. 225-54.
16. Per una critica all'approccio della Nussbaum cfr. R. Eaglestone, *Ethical Criticism*, ivi, pp. 35-60.
17. McGinn sostiene che «la proprietà della bontà è veramente un oggetto delle cognizioni umane il quale ci è naturale data la nostra dotazione innata» (*Ethics, Evil and Fiction*, Clarendon Press, Oxford 1997, p. 31).
18. Ivi, p. 81.
19. Ivi, p. 85.
20. Ivi, p. 93.
21. Ivi, p. 104.
22. Ivi, p. 119.
23. A. Cunningham, *The Heart of What Matters: The Role for Literature in Moral Philosophy*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles-London 2001.
24. «Idealmente quando le persone che deliberano sulla vita apprezzano il contenuto della moralità, questo contenuto avrà una forza motivazionale. In effetti non dovremo giudicare l'adeguatezza di leggi, principi o ideali indipendentemente del loro potere di coinvolgerci».
25. D. Attridge, *Innovation, Literature, Ethics: Relating to the Other*, in "PMLA: Publications of the Modern Language Association of America", CXIV, 1, 1999, pp. 20-31: «Rispondere alla singolarità del testo è perciò affermare la sua singolarità nella mia risposta singolare».



Dalla Francia con furore: *La littérature sans estomac* di Pierre Jourde*

di Giovanna Angeli

Nella primavera del 2002 è uscito in Francia, nelle edizioni L'esprit des péninsules, un libro con vocazione di pamphlet, dal titolo allusivo e provocatorio di *La littérature sans estomac*. Allusivo perché cita, rovesciandolo, un articolo famoso di Julien Gracq, uscito nel 1950 (*La littérature à l'estomac*), in cui veniva aspramente criticata la passività dei lettori, rassegnati a delegare ai critici ufficiali la scelta della qualità letteraria: una qualità indegnamente collegata, a sua volta, più allo "stomaco" che al "cuore". Provocatorio perché, stante il senso secondo di *estomac*, che significa "coraggio", "ardire", senza stomaco varrà anche per "esangue" e "imbelle". A più di cinquant'anni di distanza dal *J'accuse* di Julien Gracq, il panorama della letteratura risulta ancora più avvilente: le montature delle case editrici, aiutate dall'operato di critici compiacenti o ottusi e dal perverso sistema dei premi letterari, hanno spazzato via i veri talenti e represso gli spunti innovativi.

L'autore, Pierre Jourde, docente di letteratura francese moderna a Valence, è a sua volta scrittore e critico e dunque implicato per intero nel ciclo "produzione-lancio-consumo" dell'oggetto letterario. Dal suo laboratorio-osservatorio, con *humour* innocente e impietoso, Jourde descrive i meccanismi che, nell'ultimo decennio – ma il processo viene da lontano –, hanno portato alla consacrazione di autentiche nullità; e, per convalidare quello che già il lettore avveduto sospettava, estrae passi, cita lunghi brani di best-seller (che forse nessuno ha mai letto), pieni, al meglio, di terribili banalità o improbabili turpitudini e, nel peggiore dei casi, di forzature alla sintassi. Né le repliche a un tale salutare massacro – è improprio tagliare un pezzo di romanzo ed esporlo amputato del suo contesto – hanno potuto bilanciare l'evidenza del disastro.

Fra gli accusati spicca l'organo ufficiale della critica media: il supplemento del venerdì del quotidiano più autorevole e più diffuso in Francia, "Le Monde". Redattrice capo del "Monde des livres", Josyane Savigneau ha da tempo eletto a consigliere, eminenza grigia e autore di riferimento, Philippe Sollers, già ribelle e provocatorio nume tutelare della rivista "Tel Quel" negli anni Settanta, opportun(istic)amente convertito a una comoda e borghese-

* Traduzione dell'intervista a cura di Michela Landi.

se mondanità fin dagli anni Novanta e ormai incollato a un ruolo di tuttologo e tuttofare che lo costringe a esprimersi su mostre di foto, pittura, scultura, problemi filosofici e politici, casi letterari ecc. e a scrivere romanzi, saggi, romanzi-saggi e via dicendo. Sollers critica e pontifica dalle auree pagine ed è a sua volta consacrato da provvidi elogiatori nelle medesime auree pagine in un ciclo di cui è difficile vedere la fine, se non quella dovuta a ragioni fisiologiche. E, guarda caso, i maggiori premi letterari riconoscono proprio gli autori sostenuti o lanciati dal “Monde des livres”: autori che certo, sostiene Jourde, non meriteranno neppure una laconica nota in una storia letteraria del futuro.

Molti dei nomi incriminati (Camille Laurens, Christine Angot...) dicono ben poco al pubblico italiano, con l’eccezione forse di Michel Houellebecq: a cui è comunque destinata una sorte quasi benevola. Ma quello che colpisce è il parallelismo che potremmo tracciare con la nostra situazione. Quanti dei romanzieri e dei poeti oggi consacrati (per non dire dei saggisti di facile consumo) reggeranno all’impatto della posterità?

Denunciare è un difficile mestiere e sulla testa di Pierre Jourde e del suo editore si sono abbattute querele e minacce. In una colazione che avrebbe dovuto preludere a una conciliazione, Josyane Savigneau, accompagnata da due suoi collaboratori, Patrick Kéchichian e Jean-Luc Douin, insulta Eric Naulleau, editore della *Littérature sans estomac*. Ne deriva una seconda puntata a quattro mani: *Petit Déjeuner chez Tyrannie* di Eric Naulleau seguito da *Le crétinisme alpin* di P. Jourde (La fosse aux ours, 2003), in cui vengono rievocate, oltre alle tappe della diatriba, la protervia e le intimidazioni del potente gruppo editoriale e a cui viene allegato un piccolo e interessante dossier documentario (lettere, stralci di articoli ecc.) sulla vicenda.

Che forse non finirà qui. Lasciamo tuttavia la parola a Pierre Jourde.

In questo pamphlet, senza mezzi termini, Lei evidenzia il fatto che, nel ristretto ambito della letteratura francese, “il re è nudo”. Lei espone al pubblico ludibrio degli estratti che tradiscono crudelmente la loro vacuità e, soprattutto, smonta quel meccanismo ingrassato che è il sistema editoriale (appropriazione indebita dei premi letterari, stampa ecc.). È in qualità di critico o di scrittore che ha reagito a questo circolo vizioso?

Mi preme innanzitutto specificare che *La littérature sans estomac* prende di mira un certo tipo di produzione, e non certo la totalità della letteratura contemporanea. In Francia, viviamo un’epoca ricca di creazioni appassionanti, anche se la scomparsa delle scuole o dei grandi movimenti rende le cose meno chiare. Mi dedico alla difesa di molti giovani scrittori. Ma oggi, si fanno passare autori di second’ordine, arrivisti e mediocri, per autori di qualità. Ciò che sarebbe stato in precedenza relegato alla letteratura di basso livello (Angot, Laurens, Beigbeder) è promosso, da periodici rispettabili, come autentica creazione contemporanea. La responsabilità è della critica. Questa ha perso ogni credibilità presso lettori e librai, a forza di esaltare opere infime, mal scritte o illeggibili, vuoi per difetto assoluto di acume, vuoi per compiacenza.

Detto questo, io non me la prendo in assoluto con il sistema editoriale, che non è proprio di mia competenza, ma con i testi, quelli degli scrittori e dei giornalisti. Dopo anni trascorsi nel vaniloquio intorno all'opera, ho inteso mostrare questa evidenza: in letteratura, bisognerebbe parlare del testo.

L'opera satirica che ho pubblicato – ma non solo satirica, in quanto non è scevra di elogi – è al tempo stesso un libro di critica e un libro *tout court*. La critica universitaria ha sviluppato metodi di analisi del testo sofisticati, ma si limita alla descrizione e ha rinunciato, o quasi, alla valutazione. Mi sono chiesto se si potesse utilizzare una parte dei metodi universitari per il giudizio critico dei testi contemporanei, in modo ludico e ironico. Ho voluto tentare l'esperienza. Non mi aspettavo che il suo esito conseguisse un tale riscontro. Ma ho anche reagito in qualità di scrittore. Il pamphlet è un genere letterario a pieno titolo, che vale per le sue qualità stilistiche e per il piacere che la sua lettura può procurare, almeno quanto per i giudizi che vi si esprimono. Diciamo che ho voluto divertirmi sperimentando un genere di pamphlet nuovo, non roboante ma, piuttosto, comico. Spero di esserci riuscito.

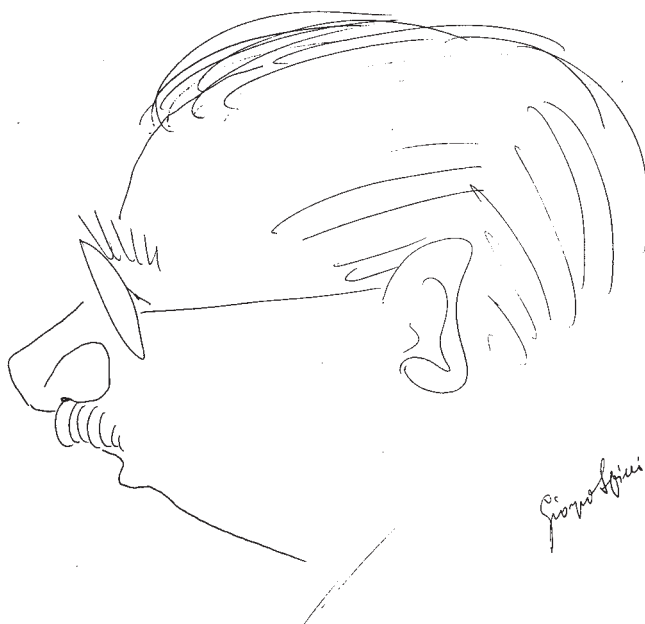
Il suo ruolo dissacratorio Le ha procurato attacchi feroci, non meno feroci dei suoi. Come si è difeso?

In realtà, gli articoli sono stati favorevoli all'80 per cento e sono state dedicate al libro diverse trasmissioni radiofoniche e televisive. In particolare, l'opera ha suscitato nei lettori, attraverso i media, una reazione molto abbondante e positiva. Considerata la natura polemica del libro, era evidente che vi fossero delle vive reazioni: è normale. Me lo aspettavo ed ero pronto ad accogliere molte critiche; tanto più che *La littérature sans estomac* presenta dei difetti e dei limiti. Ma ciò che mi ha sorpreso è la natura di queste critiche, giunte da giornalisti di tutto rispetto. Citazioni inventate di sana pianta, errori grossolani. Sono stato particolarmente colpito dalla differenza tra il tono piuttosto moderato usato in pubblico e, viceversa, la bassezza delle offese a carattere sessuale proferite in privato dalla direttrice del "Monde des livres", accompagnate dal ricorso sistematico alla censura: articoli soppressi, minacce, raccomandazioni ai direttori di radio, televisioni, giornali affinché non si parlasse del mio libro. Tutto ciò mi ha spinto a scrivere con il mio editore, Eric Naulleau, *Petit Déjeuner chez Tyrannie*, che rende conto di tali comportamenti. Ma dopo tutto, malgrado questi attacchi, non abbiamo mai smesso di divertirci, mentre i nostri avversari ci rispondevano con l'offesa e la censura. Questo non ha fatto altro che screditarli maggiormente.

Il dittico Petit Déjeuner chez Tyrannie e Le crétinisme alpin testimonia la virulenza del "Monde des livres" e di altri. Le Sue armi sono, al contrario, l'umorismo e la tendenza a trasformare l'evento in una fiction. Ha intenzione di fare, di questo testo, un'opera di "fanta-giornalismo"?

Credo che sia importante far sapere che la censura esiste ad oggi, in Francia. Non è più la censura di Stato, e le sue forme sono più discrete, ma ciò non fa che renderla ancora più efficace. Il vero potere è quello dei media. Per paura del "Monde", o su intervento diretto di questo, alcuni giornalisti, editori e addirittura intellettuali di tutto rispetto come Claude Lanzmann si sono tirati indietro. E si tratta solo di una satira

letteraria! La pubblicazione della *Littérature sans estomac* in tascabile è stata rinviata (o annullata?) per le stesse ragioni. I nostri due libri, purtroppo, non saranno sufficienti nella lotta contro un tale potere. Ma molti si sono stancati di questo pensiero unico che si impone con la paura e il clientelismo. L'unico modo di reagire, allora, è costituire dei circoli di amicizie, cercando di conservare una certa indipendenza e di usare tutte le forme possibili di satira e di ironia. È ciò che più loro temono. Noi non portiamo affatto avanti un progetto di "fanta-giornalismo" e ci atteniamo alla giustizia dei fatti e delle citazioni. In compenso, si può giocare con i diversi generi, far uso del *pastiche*, della parodia, dell'antifrasi; insomma, fare letteratura.



La critica letteraria sulla soglia tra caos e cosmos

di *Alessandro Serpieri*

In molta narrativa moderna e, ancor più, postmoderna, emergono alcuni aspetti fondamentali:

- a) il problema dell'autenticazione del narrato, che da esterna, affidata all'autorità del narratore onnisciente, diventa interna, delegata a un narratore reticente, inaffidabile, incerto, che rende dubbia una storia indefinitamente ri-narrabile e re-interpretabile;
- b) la messa in crisi delle differenziazioni categoriche fra i generi;
- c) la questione della verità che il discorso veridico pone per poi abbandonare a un inestricabile sovrapporsi di realtà e finzione.

Il paradigma sottostante a tutti questi aspetti è dunque sempre quello della commistione, che fa emergere un'epistemologia, e quindi un'etica, della menzogna, anche se, al di là del versante ludico (soprattutto del postmoderno), può emergere, nell'appiattimento dei *narrata* privi di gerarchia assiologica, una domanda etica sulla finzionalità sia del presente che della lettura del passato (si pensi al carattere metastorico di molti nuovi romanzi, con compresenza ironica di varie temporalità, ma anche con percezione talvolta tragica dello slittamento catastrofico del senso).

A tale produzione letteraria corrisponde un'analoga produzione ermeneutica. Se tutto il moderno, a partire almeno da Shakespeare, e poi, più radicalmente, da Nietzsche in poi, ruota intorno al problema della rappresentazione rispetto alla "realtà" o "verità", e dunque si interroga sul pieno/vuoto che si installa tra oggetto e immagine, tra evento e racconto, tra sensazione e comunicazione, tra sentimento ed espressione linguistica, tra identificazione e alterità e via dicendo, si capisce come il suo esito inevitabile dovesse essere un'inflazione di ermeneutica più decostruttiva che costruttiva, e cioè una asintotica teorizzazione di tutti gli indefiniti procedimenti e trucchi della rappresentazione. Interpretazione di rappresentazioni in quanto a loro volta interpretazioni, l'episteme contemporanea non poteva non approdare alla decostruzione perfino della propria attitudine interpretativa delle interpretazioni, elevando al cubo una questione che era nata secoli addietro.

Questo tipo di neoermeneutica sfonda porte aperte quando insiste sul fatto assai noto per cui ogni epoca legge i testi del passato, e ne produce di nuovi, a seconda dei propri codici culturali e via dicendo, e ogni lettore introdu-

ce la propria idiosincratia prospettiva nei testi sia del passato che del presente; ma poi, nella pratica critica, tende a presentare troppi metadiscorsi sul medesimo punto, e cioè sul fatto che l'interpretazione è sempre relativa, labile, instabile, provvisoria, caduca, finendo per smontare ogni presunta coerenza testuale. Il rischio è quello di una paradossale ermeneutica della impossibilità ermeneutica in cui si mescolano discorsi e metadiscorsi secondo un'estetica, e un'etica, della finzione *en abîme*, non dandosi più differenza tra l'una e l'altra interpretazione. Certi neoermeneuti vogliono mostrare di saperla più lunga di tutti quei sempliciotti che nei secoli avevano creduto di poter leggere un testo letterario trovandovi un senso, e quindi si guardano bene dal metterlo a fuoco a loro volta: la loro superiore intelligenza e sofisticazione non può cadere in una simile trappola, e quindi si esercita a sfocare il testo anziché a focalizzarlo, a decostruirne anziché a costruirne il senso, o *un* senso, a esibire la propria incontrastata e illimitata supremazia di lettura multipla, ludica, retorica, magistrale, scritturale, contro la infida inaffidabile impudente scrittura dell'indecente testo. È la notte della grande commistione, in assenza di luce e di senso, la notte in cui tutti i gatti sono neri, in cui tutti i testi non sono veri, in cui tutti i messaggi non risultano sinceri.

Alcuni di questi decostruzionisti hanno creduto di poter trovare un supporto alla loro posizione anche nella teoria del caos, che nasce dalla matematica come descrizione di sistemi complessi, apparentemente irriducibili a calcoli di prevedibilità. Vi farò riferimento, con le inevitabili imprecisioni del dilettante, sulla base di un video cui ebbi occasione di assistere alcuni anni fa durante un convegno (e pertanto non potrò offrire riferimenti bibliografici specifici). Dove stanno le forme e gli sviluppi delle forme, tra *cosmos* e *caos*, tra l'apparente ordine della natura e la legge dell'imprevedibilità? La geometria frattale indagata da Lorenz e Mandelbrot risponde alla geometria euclidea – basata su punto, retta, cerchio e ancora adibita a interpretare e calcolare i grandi moti cosmici dei pianeti, delle stelle, delle galassie – proponendo algoritmi, elaborati al computer, che attestano l'indefinita turbolenza delle forme naturali in direzione del caos. «Il frattale», ha scritto Lorenz, «è qualsiasi forma estremamente irregolare, interrotta o frastagliata, qualunque sia la scala a cui la esaminiamo». La geometria frattale è retta da due concetti fondamentali: l'*autosomiglianza* e il *caos*. L'*autosomiglianza* è attestata dal fatto che, in natura, ogni parte di un oggetto è simile all'oggetto intero: per esempio ogni sezione di un cavolfiore in progressive suddivisioni dal grande al piccolo esibisce sempre la forma del cavolfiore, e così ogni cresta montuosa somiglia alla roccia che somiglia alla montagna che somiglia alla catena di monti, e ogni lembo di nuvola somiglia alla nuvola che somiglia al cielo nuvoloso e così via. Il caos è attestato dal fatto che modelli matematici di prevedibilità vengono sconfessati sia dall'azzardo che sembra presiedere a fenomeni come la magnetizzazione di palline in movimento in un campo dato che da minime

variazioni nello sviluppo prevedibile di fenomeni, come si può rilevare, per esempio, nelle previsioni meteorologiche (da cui la formula paradossale dell'“effetto farfalla”: un battito d'ali di una farfalla in Brasile può scatenare un ciclone nelle Antille!). Ne deriverebbe che il caos non è un'eccezione, ma una manifestazione normale della natura.

Abbiamo, dunque, da una parte – a livello di spazialità – le stesse forme che si ripetono dappertutto in una forma (autosomiglianza), dall'altra – a livello di temporalità – una continua variazione delle forme a seconda del loro sviluppo e di come le osserviamo (caos). L'idea di complessità va a sostituire l'idea di semplicità postulata da Newton per rappresentare l'universo, soprattutto perché, a me sembra, lo spazio e il tempo rischiano di scollarsi catastroficamente l'uno dall'altro. Nello spazio, è più che seducente, pur se monotona, l'immagine che ritorna identica negli infiniti inabissamenti di una forma dalla sua totalità alla sua infinitesima partizione interna. Quest'ultima pare esibire un'immagine come di pera coricata sulla sinistra ad ampie curve e un picciolo sfrangiato a riccioli, che sembrerebbe costituire il pi greco dell'intera struttura universale: quasi sigla, o firma, di un dio artista crittografata in seno a ogni forma in cui si dispiega il mondo. E ciò riporterebbe al cosmos, anziché al caos. Che invece si ripropone nella imprevedibilità degli sviluppi delle forme in movimento. La temporalità in cui le forme si traslano sembra mostrare che la catena, apparentemente razionale e deterministica, di causa ed effetto non rientra nell'ordine del cosmos, in quanto l'effetto finale di una causa può non seguire un andamento prevedibile e “razionale” (come, si è detto, in meteorologia), ma straborda nel caos.

Non ne derivano conseguenze assai interessanti anche per quanto riguarda le catene narrative in cui siamo sempre e comunque coinvolti? La catena della storia, la catena della vita, la catena della *fiction*. Come ha rilevato recentemente Lotman, quello che in un romanzo sembra essere, proaireticamente, una serie ordinata di cause ed effetti, non è in realtà che una ricostruzione *a posteriori* di un percorso in cui sono stati eliminati altri possibili effetti di possibili cause che a loro volta erano il risultato di una selezione tra possibili effetti. E ciò è visibile ancor più marcatamente nella “narrazione” della Storia, in cui le catene degli eventi vengono interpretate solo *a posteriori* (e non a caso lo storico dichiara che la Storia non si fa con i “se”). Qualcosa di analogo si può riscontrare anche nel percorso della vita: il disegno che vi presiede dipende dalla rappresentazione che ognuno se ne fa quando ne siano state compiute varie parti come selezione di cause-effetti a ogni bivio, o biforcazione, che ha escluso “possibili” rimasti virtuali. In quest'ottica, l'ordine della storia, del romanzo e della vita sono nel loro farsi una illusione proairetica e, retrospettivamente, una rappresentazione.

La temporalità della biforcazione dei “possibili” e la loro imprevedibilità sembra coniugare un tempo caotico a uno spazio ordinato in quanto autosom-

migliante e tuttavia non misurabile secondo la geometria euclidea a causa della sua struttura frattale, frastagliata, fatta di quelle biforcazioni che presiedono a tante forme naturali (e clamorosamente a quelle del mondo vegetale in continua biforcazione di parti autosomiglianti e tuttavia dirette diversamente nello spazio, e quindi “temporalizzate” in maniera imprevedibile). Tutto è, allora, caos o caso, e non destino o Provvidenza? Sotto un certo aspetto, la prima conclusione può apparire liberatoria in quanto sottrae il mondo al determinismo, sia esso metafisico o materialistico. Ma mette anche in crisi l’innato desiderio di ordine e la stessa osservazione empirica di un ordine nelle cose. Che farne infatti delle regolarità che si prospettano sia a livello macrocosmico e naturalistico che a livello antropologico e storico? Se non ci fosse nessuna regolarità, si darebbero una infinità di forme autosomiglianti ognuna in se stessa e non assomiglianti *fra di loro*, e una infinità di tempi e quindi una infinità di storie, ognuna con il *suo* caos, mentre sappiamo bene che le storie si rassomigliano, e perciò sono comunicabili, e le esperienze variano, eppure sono riconducibili a relativamente pochi schemi comuni. Insomma, se l’autosomiglianza, nello spazio, punta tutto sommato verso un cosmos, la somiglianza, nelle relazioni sia spaziali che temporali, parrebbe indicare che il caos infine rientra nella manifestazione del cosmos.

In tale ottica, risulterebbe rovesciata la conclusione epistemologica cui approda la geometria frattale, per la quale il cosmos è un’eccezione nel caos, e si dovrebbe concludere al contrario che il cosmos non è un’eccezione, ma un’espressione normale della natura che ingloba nel suo ordine il caos. E non a caso, come ha sostenuto lo stesso Mandelbrot, scienza e arte hanno in comune la ricerca della simmetria, dell’armonia e dell’equilibrio tra le parti e il tutto.

Come può vedersi da questo sommario e molto probabilmente impreciso resoconto, la teoria del caos può servire, nella critica letteraria, agli assunti del decostruzionismo in quanto ermeneutica dell’imprevedibilità e indefinibilità del senso testuale. Ma la stessa teoria può, altrettanto bene, rinforzare la pratica critica che persiste nella ricerca di un ordine nel testo e di una *consonantia* delle sue parti da cui possa risultare una definizione del senso o di uno dei suoi *non indefiniti* sensi. Il principio dell’autosomiglianza può, in questa chiave, essere visto come una conferma della formula postulata da Roman Jakobson per la “funzione poetica”, la quale proietta il principio di equivalenza dall’asse paradigmatico a quello sintagmatico. E la nozione di imprevedibilità può corrispondere a quanto già prospettato dalla teoria dell’informazione, per cui tanto più un messaggio è informativo (e quello letterario lo è al massimo grado) quanto più sorprende le attese immettendo l’imprevisto nel noto, ma sempre in maniera tale che si dia un equilibrio tra ordine e “disordine” semantico. Il *proprium* del testo letterario sta nel suo disattendere innovativamente le aspettative e nel confermarle, fornendo il massimo e il minimo di informazione: per esempio, una proliferazione incontrollata di metafore sor-

preendenti rischierebbe di inzeppare il messaggio artistico al punto di renderlo non fruibile, ma la metafora letteraria si colloca testualmente all'interno di linee isotopiche e la sua funzione di sorprendere si coniuga con il contesto che la accoglie e la rende fruibile. Legata alla *non* prevedibilità, la teoria dell'informazione serve all'estetica¹, in quanto postula che il messaggio artistico è particolarmente informativo in virtù delle sue caratteristiche di innovazione, indeterminazione e capacità di sorprendere, e in questo senso è appunto "originale", mentre lo "stile" o il "genere" cui il messaggio appartiene sono codici di tratti ridondanti, di "relazioni d'ordine" identificate in precedenza: e dunque tra messaggio e stile, o genere, si crea una dialettica che è quella tra noto e inatteso, familiare e non familiare.

Il limite tra cosmos e caos appare dunque come una soglia in cui transita sia le forme naturali nel loro sviluppo autosomigliante e tuttavia imprevedibile che le forme più artificiali, e dunque i testi letterari, cui pertanto non si può applicare la teoria del caos né come prova della deriva incontrollabile del senso né come attestazione di un senso dato una volta per tutte. Qualsiasi testo letterario è il risultato di una produzione linguistica che agisce, per selezione, all'interno dei confini della *langue*, o anche a cavallo di quei confini che aprono ad altre lingue e ad altri codici comunicativi ed espressivi. Quella produzione è energia enunciazionale (sia soggettiva che sociale, e qui sta il concetto greenblattiano di "negoziazione") che infine si fa massa di grafemi morfemi frasi nella scrittura (e non importa considerare in questa sede attraverso quante approssimazioni e versioni). Con l'apporto di un'altra, ma simile teoria scientifica novecentesca, la teoria dei *quanta*, si potrebbe dire che, come in quella è indefinibile la soglia di commutazione tra particelle elementari e onde di radiazione, e risulta quindi determinante il ruolo dell'osservatore (secondo il principio di indeterminazione di Heisenberg), analogamente tra scrittura e lettura si verifica un continuo scambio tra energia e massa, massa ed energia (ovviamente di significazione) e risulta determinante il punto di vista. Ma il lettore, così come lo scienziato, non può ipotizzare interazioni di particelle/onde di infiniti universi, deve muoversi all'interno della particolare massa-energia di *quell*' universo che è il testo sotto i suoi occhi. Sussiste un ordine, o un limite percettivo, nella indeterminazione.

Per concludere questo breve cenno, la critica letteraria sembra essere una mai conclusa avventura sulla soglia di apparenti aporie: una avventura tra cosmos e caos, tra energia e massa, che i testi letterari straordinariamente coniugano nel campo gravitazionale dei loro mondi possibili.

Note

1. Cfr. R. Jakobson *et al.*, *Estetica e teoria dell'informazione*, Bompiani, Milano 1972.

«Acerrima comparazione».

Sulla letteratura comparata secondo Vittorio Santoli

di *Maria Fancelli*

1. Il germanista e “comparatista” Vittorio Santoli (1901-1971), ricordato anche recentemente all’Accademia del Lincei nel centenario della nascita¹, ha un posto eminente nella storia degli studi di letteratura tedesca per ragioni molteplici, ma specialmente per la particolare articolazione del suo metodo critico e per una sua inconfondibile modalità di approccio ai testi letterari.

La singolarità di questo metodo risulta legata a una formazione che solo per alcuni aspetti può considerarsi rappresentativa di una generazione di studiosi, mentre riflette piuttosto l’intelligenza, le attitudini e il percorso scientifico individuale della sua persona. È infatti appena il caso di ricordare qui, ma lo si può leggere meglio in uno dei tanti profili critici a lui dedicati, nonché nel suo stesso *Una cornice autobiografica per riflessioni attuali*², che a rendere fin dall’inizio così singolare la fisionomia dello studioso e a segnare fin dalla giovinezza ogni suo futuro orientamento, erano state, ben oltre la formazione linguistica e filologica nell’ateneo di Pisa, una serie di esperienze esistenziali, culturali e scientifiche piuttosto anomale: penso prima di tutto all’apprendimento obbligato del tedesco per volontà paterna, quindi alla scelta di una disciplina allora poco radicata come la letteratura tedesca e al tema di laurea *Wackenroder e il misticismo estetico* (1923), al biennio come lettore d’italiano presso l’Università di Seghedino in Ungheria e infine, e soprattutto, al suo precocissimo incontro con il folklore e con le tradizioni popolari.

Già nel 1929, infatti, Santoli ventottenne tenne una comunicazione ufficiale in occasione del primo Congresso delle tradizioni popolari a Firenze, su invito di Michele Barbi che, chiamandolo a collaborare alla sua raccolta di canti popolari fin dal 1927, gli aveva aperto una direzione di studi che in breve tempo lo avrebbe portato «sulla prima linea del fronte neofilologico»³.

L’inizio dello studio dei canti popolari e l’incontro con un maestro come Michele Barbi segnarono senz’altro una svolta importante, sia sul piano privato che su quello scientifico⁴. Non solo, infatti, l’incontro si realizzava in una fase cruciale della formazione di un giovane, ma esso veniva a saldarsi direttamente con le sue stesse radici culturali e con quella tradizione della poesia e della novellistica popolare toscana ancora molto viva sul versante dell’Appennino pistoiese; una tradizione ben presente a Santoli che, fino a tarda età, usò trascorrere con la famiglia l’estate a Sambuca, terra natale dello stesso Barbi.

Sul piano scientifico, fu proprio in quei primi anni Trenta che gli interessi del giovane studioso si polarizzarono, come ha scritto molto bene Cirese, tra «la posizione storico-filologica, espressa nella sua forma più sicura da Michele Barbi, e quella estetico-letteraria di Benedetto Croce»⁵. A mio avviso, quello che Cirese ha scritto in relazione alla poesia popolare e alle tradizioni orali può valere appieno per il campo della letteratura colta, alla quale è prima di tutto legata l'attività pubblica di Santoli, titolare dal 1937 al 1967 della cattedra di lingua e letteratura tedesca nell'Università di Firenze. Anche il germanista, infatti, si sarebbe mosso sempre tra queste due coordinate, e la dialettica tra la prospettiva storico-filologica e quella estetico-letteraria avrebbe caratterizzato anche il suo lavoro di studioso di letteratura tedesca.

Torno a sottolineare con particolare rilievo il precoce incontro con la poesia popolare e la parallela polarizzazione degli interessi e metodi di ricerca perché sono convinta che la scoperta e la scelta della poesia popolare come oggetto di studio sia stata un po' l'esperienza scientifica primaria, e quasi la molla pulsionale profonda, destinata a lasciare segni importanti e a determinare la sua visione della letteratura, anzi delle letterature; prima e forse più della stessa estetica crociana, e forse anche più della filologia romanza, che gli fu sempre il modello per gli studi sulla letteratura tedesca e sulle letterature nordiche.

Cercherò ora di spiegare perché ritengo che da quella esperienza siano derivate le linee di fondo che hanno guidato Santoli nello studio letterario e hanno fatto sì che lo si potesse considerare anche un comparatista, nonostante lui stesso non abbia mai scritto sul tema nessun lavoro di un qualche respiro – tanto che, in un certo senso, non ha affatto torto Remo Ceserani a catalogarlo come uno dei «comparatisti loro malgrado»⁶.

Rileggendo i suoi scritti, ma in modo particolare le pagine *Dal diario di un critico*, mi sono convinta che il metodo comparativo, l'esigenza di operare un «paragone continuo, espresso o sottinteso», e la «costante, acerrima comparazione» praticata tutta la vita ed esaltata nella pagina finale del *Diario*, gli sia stata come inoculata proprio dal precoce studio delle tradizioni popolari⁷. Nel *Diario* poco si parla e, se lo si fa, è in negativo, della letteratura comparata; ma molto si parla, invece, del comparare come metodo e come via obbligata per lo studioso di tutte le discipline artistiche e letterarie; numerosissime sono anche le comparazioni proposte al lettore, continui gli estraniamenti e inediti collegamenti tra opere “individue”, tra fenomeni storici, tra sistemi e tradizioni letterarie, tra aree linguistiche e culturali. Nel suo saggio *Aspetti della tradizione scritta e orale nella poesia*, parlando dell'immensa diffusione della novella di Ghismonda, è detto in maniera esplicita che comparare è un metodo e non una disciplina accademica:

Uno studio che particolareggiatamente esponesse questa irradiazione riuscirebbe altamente istruttivo e giustificerebbe, crediamo, se impostato su queste prospettive, la

validità della “letteratura comparata” non come disciplina a sé (che non ha senso) ma come un metodo idoneo da una parte a superare le frastornanti barriere costituite dalle lingue “naturalmente” nazionali; dall’altra, a veder meglio le relazioni intercorrenti fra i vari sistemi della universale civiltà letteraria⁸.

Sul tema specifico della “letteratura comparata” Santoli ha parlato significativamente soltanto in una breve nota, stampata in corpo minore, uscita nel 1959 sulla sua “Rivista di letterature moderne e comparate” e non a caso intitolata *La crisi della letteratura comparata*. Qui Santoli faceva il punto della situazione e si allineava sostanzialmente sulle posizioni espresse da René Wellek in occasione del secondo congresso dell’Associazione internazionale per gli studi di letteratura comparata nel 1958-59:

Ora, fermo restando che la comparazione in letteratura avrà sempre (giusta la definizione di Croce) la sua funzione come «spiegazione completa dell’opera letteraria, investigata in tutte le sue relazioni, collocata nel campo della storia universale»; considerata la vitalità degli schemi delle letterature nazionali (anche per l’appoggio che loro viene da quei grandi istituti che sono le lingue e dai correlativi ordinamenti scolastici) noi riporremo il fine della Letteratura Comparata nello studio (in tutti i suoi gradi e aspetti: dalla registrazione bibliografica alla ricostruzione vera e propria) della circolazione della cultura (letteraria) attraverso e al di sopra delle barriere linguistiche (che non sono – com’è opinione anche del Wellek – identiche con le letterarie)⁹.

Non risulta che né lui, né il condirettore della rivista, il francesista Carlo Pellegrini, abbiano dato spiegazioni ufficiali e motivate del fatto per cui, nel 1955, al titolo della rivista era stato aggiunto l’aggettivo fatale, e questa era stata ribattezzata “Rivista di letterature moderne e comparate”¹⁰; la quale è, ancora oggi, una delle poche testate con questa denominazione e questa impostazione. In linea di massima, la posizione di Santoli verso la letteratura comparata, anche quando essa, ormai consacrata nella copertina della sua rivista, aveva già un suo statuto scientifico ed era destinata a consolidarsi come disciplina accademica, non è mai stata lineare, e lo stesso studioso è stato sempre piuttosto restio a entrare nel merito e nel vivo del problema. Si può solo dire che, se nel 1943 la letteratura comparata era per lui ancora «una delle infinite logomachie e pseudoscienze, nata addirittura da un concetto mercantile della letteratura e della vita spirituale»¹¹, nel 1962 la sua accettazione della nuova disciplina in qualche modo doveva essere compiuta, se lo stesso Santoli intitolava *Letteratura comparata* una delle sezioni del suo volume di scritti *Fra Germania e Italia*¹²; in quella sezione, del resto, erano compresi due studi importanti e autentici modelli di ricerca comparata quali *Riflessi italiani della cultura letteraria settentrionale* e *Croce e le letterature boreali*.

2. Riprendendo ora le precedenti riflessioni sull'incidenza che lo studio della poesia e delle tradizioni popolari può aver esercitato sulle idee critiche di Vittorio Santoli, occorre ricordare che, intimamente correlata all'idea di un metodo comparativo, c'era quella del superamento delle barriere nazionali e perfino regionali; un'idea che costituisce un po' il basso continuo, martellante e polemico di tutti i suoi scritti. Sono numerosissime le prese di posizione contro le letterature nazionali e basterà qui citare soltanto un esempio:

Letterature nazionali, a propriamente parlare, non esistono, – fatta eccezione della greca, dalla quale tutta la letteratura dell'occidente deriva. Neanche la letteratura latina classica è nazionale, essa presuppone la greca. Il medioevo ebbe in parte una letteratura universale latina, e anche le opere che sembrano nazionali, son tali solo in parte. Nell'età moderna, dai provenzali in poi, non c'è nulla di nazionale, nella letteratura come nella filosofia o nella pittura o architettura o religione. Una storia nazionale della letteratura è un assurdo scientifico: essa non può essere altro che catalogare o descrivere in ordine cronologico un certo numero di opere scritte da un certo numero di uomini che vissero in un determinato paese e si servirono di solito della lingua normale di quel paese¹³.

Ciò che Santoli pensava delle letterature nazionali lo aveva già detto nel modo forse più semplice e più limpido nel primo numero della già citata “Rivista di letterature moderne”:

Una storia nazionale della letteratura è una specie di sezione di un più vasto organismo, non un organismo in sé compiuto. Effettivamente esistono soltanto opere individue, che si tratta di intendere in sé e in relazione alla storia, che in ogni caso è più o meno che nazionale¹⁴.

E un'altra lapidaria e pittoresca formulazione dallo stesso volume *Fra Germania e Italia* ci dice come siano indivisibili, per Santoli, la questione delle letterature nazionali e quella delle letterature comparate; tanto che questa viene definita addirittura come un insieme di buchi nati dalla perforazione dei solidificati schemi delle letterature nazionali di matrice romantica:

Le insufficienze del verticalismo sono state ripetute volte più o meno chiaramente avvertite. Già nel corso dell'Ottocento, «essendosi solidificati» (come ho scritto in altra occasione) «gli schemi della letteratura nazionale creati dalla storiografia romantica, si sentì urgente il bisogno di praticarvi dei buchi». Da quest'insieme di buchi si è fatta poi la cosiddetta “letteratura comparata” nell'accezione francese, la cui arcaicità e insufficienza sono state da ultimo rilevate energicamente dal Wellek. Senonché, come si diceva, la “littérature comparée” è un correlativo del rigido verticalismo nazionale: una volta che questo venga integrato da una considerazione orizzontale, la “littérature comparée” nell'accezione ottocentesca e francese non ha più ragione di essere¹⁵.

Proprio con questi presupposti, proseguendo nella sua esperienza di studioso, Santoli avrebbe portato avanti una progressiva revisione del canone tradizionale della storia letteraria; è tra i suoi meriti quello di aver prodotto nel 1965 (e poi nel 1967) una singolare e inusitata *Storia della letteratura tedesca* che, per certi aspetti, è un manuale di letteratura comparata applicata, tutto percorso dal desiderio di fornire sempre grandi visioni d'insieme, passaggi di territori e di confini, grandi sistemi letterari e linguistici in movimento, entro i quali isolare pochi eminenti autori. Una storia della letteratura tedesca nella quale il punto di vista si spostava continuamente per soffermarsi su dorsali e rilievi, su vaste linee di discesa e di risalita, su zone di rifugio e di resistenza, e per effettuare escursioni audaci fuori dalle periodizzazioni e dalle categorie convenute.

Dalla storiografia artistica, che Santoli ha sempre frequentato intensamente fin dagli studi su Wackenroder, gli venivano continue conferme proprio sull'idea guida dei confini inesistenti, delle cronologie relative, delle dislocazioni e migrazioni di temi e di forme, della non identità del sistema linguistico-nazionale con il sistema espressivo e artistico. In una interessante pagina di *Fra Germania e Italia* ricordava le pregnanti annotazioni di Roberto Longhi «sulla insignificanza della lingua naturale a stabilire la nazione ideale di un autore o di una famiglia artistica (“Gli scultori lombardi ed emiliani parlavano già il nostro volgare da più di un secolo quando i poeti si obbligano a versificare in occitanico e i pittori a dipingere in basso greco, in cappadocio, in armeno o che so io, certo non in italiano”: *Giudizio sul Duecento*, in “Proporzioni”, 2, 1948, p. 9)»¹⁶.

3. Altre categorie critiche che hanno guidato Santoli nel suo lavoro di germanista e di comparatista possono essere poste in qualche relazione con la ricerca demologica, da lui coltivata più o meno durante tutto il corso della sua esistenza. Forse è stata proprio l'applicazione sistematica sulla materia della poesia popolare, resa viva dalla sua vigile coscienza critica e da una grande vastità di interessi, che gli ha permesso di vedere bene un aspetto centrale del discorso storico-letterario che la storiografia comparatistica più recente ha riaperto, ovvero il rapporto tra canone alto e canone basso. Santoli, infatti, ha osservato ed esplorato sempre con particolare attenzione i processi di scambio tra letteratura orale e letteratura scritta, e aveva elaborato e applicato un criterio assai importante e innovatore come quello della “ascesa e discesa dei prodotti letterari”.

È molto illuminante, in questo senso, il seguente passaggio dai *Canti popolari italiani*:

comunque si sia svolto e si svolga nei particolari, è certo che ha avuto luogo e può sempre, in certe condizioni, aver luogo questo processo per cui da forme popolari (l'aggettivo in questo caso vuol dire: d'arte non molto elaborata e complessa) grazie all'intervento di uomini geniali nasce la poesia d'arte. Più noto, perché in condizioni di pro-

gredita civiltà infinitamente più frequente, meglio documentabile e documentato, è l'altro e inverso processo di discesa di poesia in certa misura colta a poesia popolare: processo il quale ha, com'è ben noto, precisa rispondenza nella lingua, nelle arti figurative e decorative, nelle credenze, nel costume¹⁷.

Una posizione che lo portava a considerare sullo stesso piano poesia popolare e poesia d'arte; ma se gli spunti erano certamente crociani, la sintesi chiarificatrice è di Santoli:

La popolarità effettiva, storica, di una poesia è data, dunque, dalla sua tradizione, non dalla forma e dallo stile. Per la forma interna, anzi, certi inizi di rispetti toscani, la cui bellezza colpì uno storico di tanta esperienza come il Ker, potrebbero figurare benissimo in canzonieri illustri e, viceversa, certi inizi di componimenti di autori celebri vennero scambiati per popolari. Più di una romanza spagnola è stata fatta da grandi poeti, altre debbono la loro nobile forma all'intervento di artisti esperti¹⁸.

Non soltanto, ma se rileggiamo più volte i lavori di Santoli, e in particolare *I canti popolari italiani*, e in essi valutiamo i numerosi passaggi nei quali si parla delle modalità della *recensio* dei canti popolari, non possiamo non intravedere le linee di un discorso critico che prelude ai più interessanti sviluppi di estetiche posteriori; e forse anche di quella stessa "estetica della ricezione" che avrebbe rinnovato più di tutte la prospettiva degli studi letterari nella seconda metà del Novecento. Nel suo personale laboratorio di letteratura popolare e di letteratura colta Santoli ha operato con i criteri che poi sarebbero stati chiamati del riuso, della riattivazione e variazione di temi e di procedure di intreccio, secondo una sua idea della tradizione «come storia, attività; non passività, inerzia». Si legga il seguente passo:

La gran quantità delle varianti cattive non deve però farci dimenticare le buone. Fra la folla di coloro che adattano vecchie canzoni al loro gusto mediocre o volgare, logorandole con l'uso, sorge di tanto in tanto qualcuno che liberamente le restaura e le rielabora felicemente. Questo qualcuno è talora un vero poeta, il cui nome per lo più resta oscuro ma qualche rara volta splende distinto nel cielo della poesia, si chiama Lope o Góngora¹⁹.

Un altro punto importante dell'approccio santoliano è la reintroduzione del giudizio di valore che deve seguire agli atti e ai processi di comparazione. Santoli non ha mai dimenticato che perfino dietro ogni testimonianza poetica collettiva c'è sempre «un individuo poetante», e che compito del critico è quello di individuarlo, di comparare, di valutare.

Ma che cosa ha da dire oggi Santoli ai nuovi e vecchi comparatisti che non lo citano più, dopo che si sono affinate le discipline accademiche, istituite cattedre, organizzati innumeri convegni, pubblicati atti, volumi e opere monumentali e dopo che anche la critica femminista ha inaugurato studi di lettera-

ture comparate al femminile? Quali riflessioni può suggerire il suo lavoro a un settore di studi che ha raggiunto livelli inattesi di complessità, ha visto cambiare i centri stessi di elaborazione teorica, ha visto soprattutto il tramonto della prospettiva eurocentrica?

Credo si possa dire che la parte di critica alla vecchia letteratura comparata di matrice francese, così martellante negli scritti di Santoli, non ha più ragione di essere da tanto tempo, semplicemente perché in tal senso aveva già ampiamente provveduto Croce fin dai primi anni del Novecento. Né esiste in Santoli una parte teorica elaborata e specifica sul tema, ma piuttosto numerosi e fulminanti frammenti, come quelli qui forniti come esempi; dai quali però emerge come lo studioso avesse ben chiara la sostanza del problema storico-critico ed estetico, come sapesse discernere, come avesse elaborato in proprio e con gli strumenti del suo tempo categorie in fondo non troppo diverse o distanti da quelle oggi praticate, rese infinitamente più complesse e più ricche da tutta una serie di altri fenomeni successivi. Penso alle categorie di ascesa-discesa, alla riattivazione del circolo tra oralità e scrittura, tra letteratura superiore e letteratura inferiore, alla temporalità, alla durata, alla cronologia relativa, alla storia materiale della circolazione libraria, alla catena “recensore”, alla rielaborazione o al restauro.

Allora credo che alla fine, per poter dare una risposta alla domanda iniziale, dovremmo tornare al lavoro del germanista e alla sua letteratura comparata applicata; al germanista e al comparatista radicato nella toscanità e nello studio delle tradizioni poetiche popolari e alla sua lezione iscritta e come scolpita nelle disadorne e penetranti pagine dei suoi lavori.

Anche se oggi i comparatisti non lo citano più, possiamo ancora affidarci alle parole di un maestro non dimenticato come Ladislao Mittner, che non era proprio un sodale di Santoli. Nel suo discorso ai Lincei del 1973 questi aveva affermato ad alta voce che era stato il collega fiorentino a rompere l’egemonia e la catena della vecchia germanistica farinelliana e che il suo metodo comparatistico «affondava le sue radici nell’ormai quasi favoloso cosmopolitismo culturale e linguistico della scuola fiorentina, della quale egli assimilò quel gusto delle equilibrate e precise sintesi che sono il solo vero contrassegno della classicità genuina, capace di inserire organicamente ogni individuo nel suo ambiente di vita ed ogni nazione nella storia dell’umanità intera».

Potremmo rileggere in particolare il passaggio più significativo della sua appassionata e lucida testimonianza:

nel 1948 ci riempì di gioioso stupore e, se mi si concede di usare una volta tanto un superlativo, di sconfinata ammirazione la relazione *La letteratura italiana, la tedesca e le nordiche*, inclusa nel volume *Letterature comparate* raccolte da Attilio Momigliano. Sono una sessantina di pagine in tutto: raramente si leggono pagine critiche più dense, sostanziose, definitorie. Influsso della letteratura italiana sulla tedesca e le nordiche, influsso di queste su quella; una trentina di pagine di testo piene di giudizi sicuri e fini,

altrettante pagine di bibliografia. Questa bibliografia, apparentemente breve, è frutto di ricerche di primissima mano, accuratamente vagliate e disposte con lucido ordine; non semplice aggiunta al testo, ma suo felicissimo compimento. Se un sonetto ben fatto vale un intero poema, la relazione santoliana non solo vale più ma contiene più di certe interminabili storie letterarie di autori che tutto hanno divorato e nulla hanno digerito; quanto alla sua pratica utilità, vorrei dire che quell'ormai stinto e sdrucito fascioletto, è la sola opera che da un quarto di secolo tengo sempre sul mio tavolino²⁰.

Sarebbe da chiedersi se, e a quanti comparatisti, è toccato in sorte di lasciare una sessantina di buone pagine sul tavolo dei loro colleghi.

Note

1. Cfr. P. Scardigli, *Per Vittorio Santoli, filologo e critico*, Polistampa, Firenze 2001, ristampato in *Germanica Florentina e altre cose*, Parnaso, Trieste 2002, pp. 369-79.
2. V. Santoli, *Fra Germania e Italia. Scritti di storia letteraria*, Le Monnier, Firenze 1962, pp. 3-14.
3. Ivi, p. 7.
4. G. Bevilacqua, M. Fancelli (a cura di), *Dal diario di un critico. Memorie di un germanista (1937-1958)*, Olschki, Firenze 1981, p. 105.
5. Cfr. M. Marianelli, A. M. Cirese, *Vittorio Santoli*, in *Letteratura italiana (I critici)*, Marzorati, Milano 1969, pp. 36-49.
6. R. Ceserani, *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari 1999, p. 465. La singolarità di Santoli comparatista era stata sottolineata anche nella recensione di Jean Bruneau al volume *Fra Germania e Italia*, in "Revue belge de Philologie", 43, 1965, pp. 634-8.
7. La pagina finale di *Dal diario di un critico*, cit., p. 167, datata Eberbach, 18 agosto 1958, si chiude con la seguente frase: «La continua, costante, acerrima comparazione è il miglior esercizio per l'intelligenza».
8. V. Santoli, *Aspetti della tradizione scritta e orale nella poesia in Italia*, in *Actes du v^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Belgrado-Amsterdam 1969, pp. 503-9.
9. Id., *La crisi della letteratura comparata*, in "Rivista di letterature moderne e comparate", XII, 2, 1959, pp. 173-4.
10. La rivista, con il titolo "Rivista di letterature moderne", era stata fondata da Santoli insieme a Carlo Pellegrini nel 1946, pubblicata prima da Sansoni, quindi da Valmartina (1955-57) e poi, fino a oggi, da Pacini (Pisa).
11. Santoli, *Dal diario di un critico*, cit., p. 76.
12. Cfr. Id., *Fra Germania e Italia*, cit., pp. 91-157.
13. Id., *Dal diario di un critico*, cit., p. 6, annotazione del 16 ottobre 1940.
14. Cfr. la *Prefazione* al primo numero della "Rivista di letterature moderne", I, 1, marzo 1946.
15. Cfr. Santoli, *Fra Germania e Italia*, cit., p. 11.
16. Ivi, p. 137.
17. Id., *I canti popolari italiani. Ricerche e questioni*, Sansoni, Firenze 1979 (ed. or. 1940), pp. 187-8.
18. Ivi, p. 138.
19. Ivi, p. 147.
20. Cfr. L. Mittner, *Vittorio Santoli*, Accademia nazionale dei Lincei, Celebrazioni lincee, Roma 1974, pp. 3-10, in particolare p. 9.

Europa, identità nazionali, identità europea e letterature comparate

di Mario Domenichelli

Ricordo che in una tavola rotonda al convegno dell'Associazione degli italiani a Padova il tema di discussione era *Letterature europee, letteratura italiana*. Era il titolo più ovvio, eppure a pensarci bene avrebbe potuto essere anche *Letteratura europea, letteratura italiana*, magari con una qualche simmetria. Ecco, dissi allora, e ripeto ora, io preferirei la seconda formulazione, nella quale la letteratura italiana è una delle sottospecificazioni della letteratura europea, della tradizione letteraria europea. Non mi piace il primo titolo, nel quale insiste una differenza che mi riporta, ovviamente, nella nostra storia, al vecchio e a lungo dibattuto problema delle "letterature straniere" e del loro rapporto con la letteratura italiana. Madame de Staël, ovviamente, e la lettera *Sulla maniera e sull'utilità delle traduzioni* sulla "Biblioteca italiana" del gennaio 1816. E poi, via via, le risposte, Berchet, entusiasticamente romantico ed esterofilo (*La lettera semiseria*, certo, dello stesso anno), ma anche gli attacchi contro Madame de Staël su "Le Nouvelles Letterarie", sullo "Spettatore", e la difesa, o le difese, di Di Breme, e ancora Berchet sul "Conciliatore" nel 1818 ecc. Non starò a ricordare questa storia, se non per notare che la formulazione "letterature europee", che è non è proprio "letterature straniere", ma quasi, mi riporta curiosamente indietro. Vorrei soltanto ricordare che Visconti, ancora sul "Conciliatore", scrive un saggio sul romanticismo (ma attenzione, quel termine, romanticismo, nell'Ottocento italiano è curiosamente vicino a cosmopolitismo europeo), un saggio sul romanticismo – dicevo – "spiegato ai bambini", o meglio alcune "idee elementari sulla poesia romantica", che hanno come presupposto tutto il dibattito precedente, vecchio di un paio d'anni (nn. 23-8, novembre-dicembre 1818), devo ricordare Manzoni, e gli interventi non pubblicati di Leopardi? Non credo ce ne sia necessità. E forse non dovrei nemmeno ricordare che la questione non finisce qui. Sull'"Antologia" nel novembre del 1829 Giuseppe Mazzini scriveva un lungo articolo *Per una letteratura europea*, a cui, sempre sull'"Antologia", rispondeva Apprendino Arrivabene con un saggio *Contro una letteratura cosmopolita* nel novembre del 1832; e poi Niccolò Tommaseo riprendeva il problema con una breve risposta *Per una letteratura cosmopolita* nello stesso mese di novembre. Il problema che si poneva allora, nella prima metà dell'Ottocento, era connesso ovviamente al problema dell'identità, in un'opposizione fra genio

della storia, *Zeitgeist*, e *spiritus loci*, fra considerazioni di tipo climatico in Arrivabene e considerazioni di tipo storico, e anche di buon senso, fra Mazzini e Tommaseo.

Ho partecipato, e sto partecipando spesso, anche in qualità di coordinatore generale di un *réseau* che riunisce le associazioni europee di letteratura comparata, fondato in due riunioni, tra il 2001 (Sorbonne) e il 2003 (Bruxelles), a tavole rotonde che hanno per tema letteratura italiana e letterature straniere, europee, letteratura europea. Naturalmente non ho partecipato a tutte le tavole rotonde su questo problema che, evidentemente, nell'Europa di oggi è particolarmente sentito per ragioni su cui non è davvero necessario insistere se non per dire che si tratta di un problema che ha a che fare con la questione dell'identità, dell'educazione, dell'istruzione che costruisce l'identità e il senso di appartenenza a una tradizione, a una comunità e, come dire, con il Mallarmé di *Le tombeau d'Edgar Poe*, o, di conseguenza, l'Eliot di *Little Gidding* (cfr. II, 74), a una tribù e al suo linguaggio, al suo dialetto. Ecco, per questo mi permetto di insistere sulla terminologia e suggerisco che "letteratura europea", in questo contesto identitario, avrebbe più senso e dovrebbe forse più corrispondere a quello che almeno io penso della questione più generale di identità, lingua e letteratura in Europa, anche oggetto di un convegno programmato a Firenze per l'autunno 2005. Mi permetto di riprendere l'argomentazione di Mazzini, e di insistere dunque sulla comune storia d'Europa, attraverso conflitti e differenze. Perché io credo è nella comune storia d'Europa, in quello che c'è in comune, che troveremo ciò che ci permette di considerare la letteratura italiana come parte integrante e importante della tradizione europea, anzi, per certi versi addirittura come fondamento della prima modernità. Generi e modi di scrittura, del resto, sono comuni, così come le "scritture di classe", "di appartenenza". Questo è certo da dare per scontato nell'unità ideologica sostanziale, e di visione del mondo, dell'aristocrazia europea, nella letteratura aristocratica anche ben oltre la fine dell'*ancien régime*, ma, di conseguenza non si deve dare per scontato che invece la letteratura popolare, la cultura popolare in Europa fosse davvero così diversificata. È vero, del resto, che le moltitudini ovunque in Europa per un lungo periodo di tempo radicano il proprio senso di appartenenza e identità non alla nazione, ma più al villaggio, al luogo, ma anche alla propria condizione, e dunque, anche se non troppo consapevolmente, alla classe di appartenenza, l'*ordo* dei *laboratores*, così come l'aristocrazia lo trova transnazionalmente nella classe sociale, nell'idea di *ordo*. Si pensi da una parte alla fortuna dei trattati aristocratici, Guazzo, Castiglione, Della Casa, e dall'altra alla fortuna della picaresca dalla Spagna alla Francia, all'Inghilterra, alla Germania. La storia dell'emarginazione e della fame è unitaria quanto la storia del *grand théâtre* aristocratico, e le cesure storiche, che provocano mutamenti di rappresentazione, sono, con qualche sfalsamento anche notevole, tuttavia le stesse.

Qual è, per chi si occupa di comparatistica, il modo migliore e più efficace di rispondere alle nuove esigenze identitarie europee? Bisogna premettere che, data ogni possibile differenza, le linee di sviluppo che fanno di quella europea una tradizione comune non sono da costruire, sono semplicemente da ritrovare, e nemmeno troppo difficilmente. La storia dei generi letterari, per esempio, ce lo fa capire in modo probabilmente immediato, con il suo radicamento in esigenze comuni storicamente determinabili in tutto il vecchio continente. Rinvio su questo problema al saggio di Krysztina Kujawinska Courtney su *Literature and European Identity Contexts*, che fa parte di un più ampio lavoro di gruppo sulla questione dell'identità europea. Si tratta di tre volumi, *Studies in Cultural Perspectives* (in cui sta il saggio della Courtney), *Political Change and the European Union* e *National and Ethnic Identity in the European Context*. Si tratta dei risultati di una ricerca finanziata dalla Comunità Europea (programma *Tempus Phare*), pubblicati dalla Łódź University Press nel 2001 e corredati da un interessante glossario che ci mostra come, al di là dei problemi linguistici, si parli comunque uno stesso linguaggio. Il saggio della Courtney è interessante e propone fondamenti storici all'intero discorso.

Ma dove s'innesta il problema "europeo", intanto riconoscendo che la stessa marca del discorso che vengo facendo è assolutamente europea? Dove si pone e come si pone il problema di una marca identitaria europea, se questo è il caso, e quale relazione c'è tra questo problema e il problema della storia della letteratura, o della letteratura e degli insegnamenti letterari? Se ho ragione, il problema che dovremmo porci, non solo attraverso i temi, ma anche attraverso modi, generi, filoni di scrittura, è proprio il problema dell'identità, non nazionale (anche, ma si sa che questo è un problema ottocentesco, almeno in Italia, comunque certamente successivo alla Rivoluzione francese e maturato nel periodo delle guerre napoleoniche), ma transnazionale, un problema europeo, o di definizione della tradizione europea. Certo, vi sono aree di contiguità più lampanti e chiare, aree connesse non solo dalla vicinanza geografica, ma da un maggior grado di contiguità di esperienza. Italia, Francia, Inghilterra, Spagna, Germania, Scandinavia, Russia, Stati Uniti e Americhe, con variabili epocali evidentemente, formano insieme ben riconoscibili. Ma penso a questo punto anche a un libro come quello di Baltrušaitis, *Il Medio Evo fantastico* (1972), che mette insieme Oriente e Occidente, e oggi spesso si pensa alla cultura del Mediterraneo come a un insieme nel solco di una tradizione inaugurata da Henry Pirenne, *Maometto e Carlomagno* (1935) e Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II* (1949). Ma oggi ci si trova di fronte a esperienze coloniali, post-coloniali, neo-coloniali, con tradizioni ibridate per le quali, nella misura in cui la cultura di origine europea è in continua espansione globalizzante, essa è anche inglobante, sicché vi entrano altre esperienze, altre estetiche, altre visioni del mondo, sicché la stessa identità europea è soggetta a metamorfosi, contaminazio-

ni, e pare di sempre maggiore complessità e difficile da definire in modo univoco. Esiste, è futuribile la figura di europeista nel senso di specialista delle letterature europee, e in quel caso quali letterature, e quali lingue? Già, quali lingue? E quante lingue? O non si tratta già di una figura del passato, e non sono necessarie altre competenze per giudicare e capire, che so, Rushdie, o Said, o Achebe, e in che misura l'esperienza europea, in modo conflittuale, si è travasata negli scritti di questi intellettuali e li permea anche se in chiave di asperissima critica? L'idea di canone, che è importante in tutto questo discorso, e che definisce una tradizione omogenea e un sistema di valori, è posta radicalmente in crisi in America, nella multietnicità, nel multiculturalismo che caratterizza quella società e la sua storia culturale.

C'è comunque un'"identità europea"? C'è un'identità europea su cui fondare una storia della letteratura europea? E che a sua volta scopra nessi identitari nella comune memoria, certo anche la memoria delle differenze? Vi sono nessi comuni, emblemi, simboli, generi di scrittura: esiste una tradizione europea nella quale possiamo riconoscerci? Una letteratura europea che si esprime in lingue diverse eppure in una lingua comune? Esiste una memoria comune? Ed è questo pericoloso se non si supera la vecchia idea di *Kultur* connessa all'imperialismo alto-novecentesco per aprirsi alle interrogazioni della multietnicità e del multiculturalismo? Esiste un canone letterario europeo? Esiste un temario europeo? Esiste una scrittura europea? La risposta a tutte queste domande è sì, forse. Ed è possibile scrivere una storia comparata della letteratura europea attenta alle differenze e alla molteplicità delle esperienze? Se la letteratura è uno strumento identitario, se i temi e i modi sono quelli della *koiné*, se la *koiné* non è intesa in senso strettamente linguistico (ma attenzione alle aree di contiguità linguistica, la romanza, la germanica, la slava), allora in quei temi e modi e stereotipi e luoghi comuni (*i koinòti tòpoi*), in quelle forme, in quei generi (*koinòti tròpoi*), in quel comune pensare, e sentire, nella misura in cui sia comune, sta la risposta ai nostri interrogativi soprattutto in clima di mondializzazione, di globalizzazione. Questo clima tende ad appiattire le differenze, a farci parlare tutti la stessa lingua (l'inglese più o meno aeroportuale che si sente spesso). Di converso, la letteratura si apre a istanze diverse, alle istanze di differenze con più forza affermate. E le nostre sintassi letterario-culturali, le nostre grammatiche e morfologie letterario-culturali, i nostri temari anche subiscono le spinte contrastanti della globalizzazione e dell'affermazione delle differenze come nuova serie di temi, generi, modi comuni, anch'essi europei, pur nell'ibridazione alla quale sempre più ci si dovrà abituare. Poiché è vero che la cultura europea ha praticamente colonizzato l'intero pianeta, ma anche ne è stata modificata, e la stessa esperienza della globalizzazione è percepita localmente, con differenze locali. Qual è la risposta della cultura europea di fronte alle nuove istanze portate dall'emigrazione, dal multiculturalismo, dalla multietnicità che ci troveremo, ci tro-

viamo, si trovano già i professori delle medie e medie superiori ad affrontare come nuova esperienza? Per esempio, è utile insegnare letteratura europea? E quale ruolo avrà l'insegnamento della letteratura italiana nel futuro prossimo e in quello più remoto, anche come parte integrante (e fondante, certo) della tradizione culturale europea? È politicamente utile, o, in prospettiva, pensabile insegnare letteratura europea come fondamento di una cittadinanza comune, che non sia solo quella del mercato, ma che faccia riferimento a valori comuni, sedimentati in una storia comune, o di comuni miserie e tragedie, e atroci conflitti, più che di assai dubbi splendori imperiali? Già, l'impero! E non è questo forse il tema di lunga persistenza, *from Plato to NATO*, come si dice in inglese? La Grecia e Alessandro, Roma, la Francia, l'Inghilterra, e l'Italia, la Germania, l'Austria-Ungheria, la Spagna, la Russia, gli Stati Uniti... tutte a diverso titolo nazioni imperiali, con periodi di egemonia culturale, e questa storia e geografia delle egemonie davvero ci riguarda in senso stretto, perché una storia e una mappa delle variegate egemonie politico-culturali è davvero importante per la questione che stiamo affrontando.

Propongo alcune formulazioni sulle quali vale forse la pena di riflettere, senza pretendere di definire *a priori* delle *guidelines* di un discorso evidentemente più complesso e per il quale spesso le formulazioni unitarie suonano astratte, costrittive, riduttive, generalizzanti della complessità e della ricchezza di un panorama che difficilmente si può piegare a percorsi canonici. La prima questione è se esista un'identità europea e, se c'è, quale tipo di relazione si pone tra questa e le identità nazionali formatesi, come spesso si dice, a partire dal primo Ottocento. E non esistono identità nazionali prima della Rivoluzione francese? Quale ruolo ha avuto la letteratura nella costruzione di queste identità nazionali? Quando si parla di letteratura europea spesso pare che si intenda soprattutto l'Europa occidentale, con particolare riferimento a Italia (soprattutto umanesimo e rinascimento); Spagna (soprattutto *siglo de oro*), Francia (soprattutto dalla fine del Cinquecento al Novecento), Inghilterra (soprattutto dalla fine del Cinquecento al Novecento), Germania (soprattutto dal Settecento al Novecento), e poi Austria (soprattutto il periodo della *finis Austriae*), a cui si tratta di aggiungere la Russia (soprattutto l'Ottocento e il primo Novecento). Fra queste nazioni si costituisce un insieme di contiguità e di scambi che ci permettono di individuare con facilità dei nessi che costituiscano una rete percorribile e spesso percorsa. Ma non rimangono fuori di fatto dagli usuali percorsi, ad eccezione di alcune opere e autori che sono entrati in modo più o meno stabile in un problematico canone europeo, nazioni come il Portogallo, l'Olanda, le nazioni scandinave e quelle dell'Est europeo? E la Turchia, che pure si considera europea, non rimane in un orizzonte piuttosto remoto? Si provi a pensare, io l'ho fatto, immelmanconendomi nella mia ignoranza, alla vecchia serie di storie delle letterature mondiali pubblicata da Sansoni. In ognuna di quelle storie sta un canone, o porzioni di cano-

ne, che rimangono fuori dai percorsi comparatistici europeisti, con ovviamente delle notevoli eccezioni: Molnár, per esempio, per l'Ungheria, Sienkiewicz per la Polonia, Andersen per la Danimarca; certo non Kafka per la Cecoslovacchia, visto che scriveva in tedesco; così l'*étoile* ceca di oggi, Milan Kundera, scrive in francese, come già, *et pour cause*, Conrad, polacco, scriveva in inglese, come Nabokov del resto, mentre Canetti, bulgaro, scriveva in tedesco, così come Lukács, mentre è noto che i nobili russi parlavano francese e *Guerra e pace* è scritto anche in francese.

Il problema è ovviamente la tradizione classico-giudaico-cristiana, che dà un'identità riconoscibile e permette inclusioni ed esclusioni. Ma siamo proprio certi che l'Islam non sia parte della tradizione europea? E si tratta di considerare ovviamente anche le aree di anglofonia, francofonia e ispanofonia (le Americhe, l'Africa, l'India, che hanno comunque rapporti di continuità e/o di ibridazione più o meno stretti con la tradizione a cui noi facciamo riferimento). E ancora, è pensabile insegnare una letteratura nazionale, quella italiana, come quella francese o inglese o spagnola o tedesca, parlo delle lingue e culture canoniche, come si suol dire, senza pensarla nel quadro di riferimento della tradizione e della storia d'Europa, in un clima di superamento dei nazionalismi, o addirittura dell'idea di nazione "una e indivisibile" nata tra la fine del Settecento e il primo Ottocento? Una storia letteraria d'Europa deve ancora procedere per "nazioni" (che so, il rinascimento in Italia, in Francia, in Inghilterra, in Spagna...)? Oppure si tratta di lavorare soprattutto sui nessi, le mediazioni, la storia delle traduzioni, i reciproci influssi, tentando di costruire una vera e propria rete, una mappa dell'immaginario europeo, della tradizione europea (pur nel rispetto delle differenze e dei localismi)? In altri termini, si tratta di fare del comparatismo ancora positivista, che so, alla maniera della *Geistesgeschichte* di Georg Brandes delle *Hovedstrømninger i det nittende Aarhundredes Litteratur* (Le grandi correnti letterarie del XIX secolo), 1872-90, che divide per nazioni e considera i fenomeni culturali sullo sfondo dato dell'idea di nazione e di stirpe (dunque, per esempio, eliminando l'Italia, come ininfluyente o inimportante, dal quadro del grande romanticismo)? Del resto, la suddivisione per nazioni è anche il criterio dello Juan Andrés illuminista di *Dell'origine, progresso e stato attuale d'ogni letteratura* (1784-1806). O si tratta di seguire ancora il modello hauseriano di *Sozialgeschichte*, tenendo conto della tradizione tutto sommato sette-ottocentesca da cui scaturisce e che porta a maturazione (Reimann, *Historia Literaria*) le aggiunte del Blackenburg all'edizione del 1792-99 della *Allgemeine Theorie der schönen Künste* di Sulzer. L'appendice collettiva ancora a Sulzer, *Charakter der vornehmsten Dichter aller Nationen* (1792-1806), la *Geschichte der Literatur* (1805-11) di Eichhorn, la *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* (1801-19) di Bouterwerk, lo Schlegel della *Storia della letteratura antica e moderna* (1812), il Wachler dello *Handbuch der allgemeinen Geschichte der literarischen Kultur*

(1818-19), e ancora Rosenkranz, *Handbuch einer allgemeinen Geschichte der Poesie* (1832-33), senza dimenticare *La storia universale della letteratura* di Angelo de Gubernatis (1883-85) e la *Storia universale della letteratura* (1933-37) di Giacomo Prampolini? Non è in questa tradizione, ma in una traccia assai più chiaramente comparatista e transnazionale il Ford Madox Ford di *The March of Literature* (1938), che pure pare a me ancora molto in chiave di *Geistesgeschichte*? Forse il problema che ci poniamo oggi è pienamente comprensibile solo nel clima di superamento degli Stati nazionali in Europa, e forse si tratta, in altri termini, di studiare davvero comparativamente, sullo sfondo dei frequenti sfalsamenti delle periodizzazioni, la comunanza di generi, modi e filoni di scrittura; la persistenza dei temi; i passaggi, i nessi e i nodi problematici, i *go-betweens*, le storie editoriali, i modi di passaggio (viaggiatori, traduttori), la fortuna e l'influenza delle opere da un paese all'altro, da una lingua all'altra, da una cultura e una tradizione nazionali a un'altra per capire quali siano i fattori comuni, come la letteratura abbia costituito anche nell'epoca dei nazionalismi, e anche nello stesso nazionalismo, comunque un linguaggio comune europeo espresso in diverse lingue.

E ancora, cosa ha a che fare la letteratura con le politiche linguistiche da *melting pot* imposte nell'ambito delle politiche egemoniche di alcune delle nazioni europee che abbiamo considerato (ivi inclusa l'Italia postunitaria)? E quale ruolo deve avere l'apprendimento delle lingue connesso allo studio delle letterature nella definizione di una cittadinanza europea integrata, e cioè multilingue e multiculturale, intesa come mosaico? E come deve essere un *curriculum* di comparatistica tra triennio e biennio universitario, quale il ruolo della conoscenza di almeno due lingue? E a quale punto, e quali le differenze nei diversi corsi di laurea? E, ancora, come entra la tradizione europea nella globalizzazione; e, sempre con riferimento alla letteratura, quali sono i problemi identitari e educativi connessi ai nuovi fenomeni di emigrazione in clima di globalizzazione? E, prima di tutto, che cosa davvero significa identità? E che rapporto c'è tra identità nazionale, locale, personale, le minoranze, la questione del *gender*? Come entra tutto questo nella formazione del soggetto all'interno di una cultura o di una tradizione? Queste sono solo alcune delle possibili interrogazioni sul soggetto che proponiamo. Il fatto è che il problema teorico, per quel che possiamo vedere, è ancora da costruire.

Dal “culto interletterario” alla cultura *weltliterarisch*

di Beatrice Töttösy

Nulla cosa per legame musaico armonizzata si può
de la sua loquela in altra transmutare, senza
rompere tutta sua dolcezza e armonia
Dante, *Convivio*

Il successo lo vedi bene... dal versante del lettore.
Lì le possibilità sono ancora infinite: il fatto che venga letto.
Già quando vieni letto in traduzione cambia tutto,
perché il testo esce fuori da uno spazio di interesse letterario locale.
P. Esterházy, Intervista 2002¹.

«Loquela» e «legame musaico» per Dante, al confine tra Medioevo e prima modernità, «lettura» e «interesse letterario» per Péter Esterházy, che si muove tra le rovine materiali e spirituali del socialismo sovietico: due situazioni letterarie di passaggio, due costellazioni di letteratura *in limine*. Nonostante la distanza (apparente) fra esse, sembrerebbe di un certo interesse teorico confrontarle, magari solo sottoponendole a un semplice accostamento mediante una loro “citazione” simultanea. L’associazione che ne deriva ci fornisce infatti l’opportunità di immaginare e progettare un passaggio teorico, un passaggio che – nelle attuali condizioni della cultura europea e mondiale – ci conduca dalla letteratura intesa e attesa come mera *visione* delle cose (e quindi valutata e accolta sostanzialmente come un “emblema epocale” dell’intimità dell’uomo) alla letteratura interpretata invece come *paesaggio* concretamente *praticato*. In questo secondo caso, la formazione storica in cui tale pratica si verifica assume il valore e il senso di terreno vitale dell’atto letterario, del complesso degli atti letterari, terreno che occorrerà esaminare e sperimentare, per tentativi e saggi, in quanto brodo di coltura dell’*essere letterario*, il quale d’altronde viene però *vissuto* come “intimità” (un’intimità naturalmente letteraria). Questo particolare tipo di essere suscita il nostro interesse perché – nell’immaginazione e nella congettura teorica qui adottata – sarebbe disponibile al processo che ce lo ridarebbe «transmutato» o messo «in traduzione» e quindi affronterebbe senza danni irreparabili il rischio di perdere in questa transmutazione la sua «armonia» e si adatterebbe bene a «uscir fuori» dallo «spazio di interesse letterario locale», cioè alle pressioni del proprio concreto elemento *vitale*. Se tale rischio venisse assunto interamente, la risposta quotidiana

na ad esso coinvolgerebbe il (reale) *destino* oggettivo della letteratura e la sua (ideale) *volontà* sociale: si tratterebbe dunque di un dato presumibilmente di grande valore euristico circa lo stesso essere letterario e, in definitiva, circa la qualità di questo tipo di essere sociale. Qualità che potrebbe anche risultare, in ipotesi, effetto epifanico di un “culto interletterario”.

Quale che sia la differenza ontologica e/o ermeneutica fra le «loquele» (qui sinonimo di “comunicazione” o “commercio” letterario) cui facciamo riferimento e fra le “località” (vale a dire fra le province o le regioni) di cui si tratta, dal punto di osservazione qui proposto tale differenza interessa poco o niente. Interessa, invece, l’elemento concretamente vitale da noi sottolineato. O meglio, importante diviene il nerbo, la parte “densa” del brodo di coltura dell’essere letterario, in altri termini, e fuori di metafora, la *memoria (letteraria) collettiva*. Appare perciò autoevidente come oggi convenga puntare il riflettore teorico sulla dinamica della memoria (letteraria) collettiva e, in particolare, sul *formarsi del limite nella costruzione di una “storia”*.

Con “storia” s’intende «memoria ordinata»², ordinata storicamente e letterariamente, nel senso di una molteplice intersecazione delle linee di forza ordinatrici nello spazio-tempo della cultura globale, oltre che est-europea o europea senza più delimitazioni. Il nesso fra Storia e storia come racconto vivo, come racconto che nasce nella memoria, ha acquisito importanza e visibilità – dice Jacques Le Goff – con la «fine del grande racconto» ideologico sovietico. Oggi quel nesso diventa ancora più evidente, acquisisce ancora maggior energia, davanti al *rischio* della «fine del grande racconto» europeo, come è percezione diffusa e ricorrente di fronte ai fenomeni e impulsi della globalizzazione. Cosicché, mentre da un lato la Storia dell’Est sovietico dell’Europa, Storia ora conclusa, è “trasmigrata” lungo gli anni Novanta sul terreno culturale della “storia”-racconto, dove da allora opera con notevole vitalità (Le Goff nel 1991 scrive: «L’Est europeo si presenta come la terra d’elezione della memoria collettiva»), diventa il luogo di una «memoria vivente, attiva, se non addirittura attivistica, febbrile e trepidante, intimamente legata ai sommovimenti del presente»³), dall’altro lato si va delineando con chiarezza e sta prendendo visibilità quanto la Storia est-europea abbia contribuito alla «fine del grande racconto» esistente e ora contribuisca anche a una “cultura del rischio” della «fine (del grande racconto)», dove è da includere il potenziale superamento di tale medesima «fine».

La memoria del forte e intimo legame tradizionale fra rapporto «lacerato ma intenso» con il passato e *tensione letteraria* operativa – legame che ha costituito il tratto caratteristico, l’elemento definitorio, delimitante, dell’“*Erlebnis*” letterario” dell’Est europeo sovietizzato nel corso della sua esistenza – ci racconta (ma oggi esclusivamente in termini estetico-letterari, senza interferenze da parte della sfera politica) come quel legame sia rimasto costantemente gravido di *immanenza* e come esso abbia funzionato da fulcro pepe-

tuo della "tensione letteraria", ovvero della letteratura *tout court*. In effetti, la tensione letteraria – come risulta anche, per esempio, dal crescente *corpus* di testi per eccellenza marginali, "di limite", nati dalla scrittura diaristica femminile, dalla corrispondenza di guerra, dagli inediti occasionali legati a eventi letterari ecc. che si vanno accumulando negli archivi territoriali – è sempre vincolata *per sua natura* alla dialettica di oblio e ricordo, anche laddove questa stessa memoria si colora di grigio e venga sentita come disagio.

Oggi sia la Storia che le "storie", e con loro la memoria (ordinatrice del sapere storico così come del tessuto narrativo), si trovano costantemente "al limite": lo sono indipendentemente dalla qualità ontologica della realtà (sociale, politica, culturale, "reale", "virtuale" o "ideale") cui fanno riferimento e che assumono come propria materia. Perciò (ancora una volta con apparente disinvoltura teoretica) si può tranquillamente ammettere che poco interessa se – con il piede sulla soglia dell'Europa dis-sequestrata – ci troviamo di fronte a storie "vissute" *oppure* "narrate". Nell'attuale contesto antropologico-culturale, per noi le storie sono vissute *e* narrate simultaneamente, e ciò a livello sia teorico che pratico-sensibile. Di fatto, ci troviamo davanti a un mondo dotato (non della *visione* ma della *prassi*) di una *Weltliteratur* "realmente potenziale": l'ossimoro è pura espressione della situazione concreta. Siamo nella fase in cui si sta formando un "culto interletterario" mondiale.

Nei termini in questa sede a disposizione, ma attenendoci anche al generale contesto (oggi vincolato alla logica dell'ossimoro), qui di seguito proponiamo due fotoflash *weltliterarisch*, per disegnare due situazioni limite della logica tramite cui, per l'appunto, si va formando – in maniera (ancora) quasi esclusivamente cultica e quindi in maniera (ancora) assai astratta – l'esistenza "interletteraria" mondiale. Il primo di essi mostrerà lo scrittore ungherese Péter Esterházy e la sua opera ricca di indicazioni sulla "universalità letteraria discreta" del postmoderno nato a Est, l'altro rievocherà, molto schematicamente, un momento delle riflessioni linguistico-traduttologiche di George Steiner, a sua volta in cerca di una soluzione "discreta" per la tensione che intercorre tra autonomia della forma (concreta) e sua comunicabilità (generale). I due flash insieme ci inducono a pensare che, nelle varie pratiche di "culto interletterario" oggi in aumento (grazie ai muri crollati oppure, nella nuova situazione, per difendersi dai muri che capita di veder costruiti e infine perché tutti noi siamo spinti a questo comunque e ovunque in Europa e nel mondo dalle immagini trasmesse dai media, liberi da qualsiasi limite), ci siano le premesse di una cultura *concretamente weltliterarisch*.

Harmonia caelestis, dell'ungherese Péter Esterházy (Budapest 1950), è un'opera che sta acquisendo i tratti di un testo *cult* in termini *weltliterarisch*, tanto da coinvolgere la *net community* letteraria internazionale, con lettori esemplari come, per esempio, lo studente italiano di un college inglese il quale, non appena conosciuta l'opera in traduzione italiana, ha voluto dedicare

un proprio sito allo scrittore ungherese, dove svolgere il suo *pensum* quotidiano sulla lettura del romanzo, comprendendovi il resoconto del brano letto, i relativi commenti diaristici, ma anche brevi interventi critici, persino una foto del “suo” Péter. Quanto a conformazione estetica, il romanzo appartiene alla sottospecie del romanzo di famiglia, nella peculiare versione postmoderna delle maniere centro-est-europee e post-sovietiche⁴.

Pubblicato a Budapest nel 2000, a Berlino e a Parigi nel 2001, dall'aprile 2003, nella traduzione di Giorgio Pressburger e di Antonio Sciacovelli (editore Feltrinelli), è entrato a far parte anche del circuito letterario italiano (accompagnato da presentazioni e recensioni insolitamente vivaci e impegnate⁵). Si tratta di un romanzo di 700 pagine strutturato in due “libri” a specchio. Un primo (con il titolo *Frase numerate dalla vita della famiglia Esterházy*) narra in 371 episodi il «passato recente» (di cui «poche persone sanno occuparsi», mentre molti si occupano del presente e del passato remoto), un secondo libro dà spazio alle *Confessioni di una famiglia Esterházy*. I due libri forniscono infiniti vicendevoli rimandi fra storia remota (scritta in *langue*, nella *koinè* letteraria, e “riportata” da un io moltiplicato, perché assume in continuazione lo *status* di figlio di padri cronologicamente molteplici) e storia recente (scritta tramite la *parole*, nel registro lirico, quindi “confessata” da un io che ricorda). Tuttavia, questa lunga narrazione-fiume *non* risponde alle attese di un racconto *storico*, del cui carattere ha poco o niente. E a indicare che qui ci si rapporta in modo assai peculiare alla Storia non è soltanto il fatto che (come ha immediatamente notato la critica letteraria giornalistica italiana, al solito autrice delle prime interpretazioni interculturali di un'opera tradotta) il romanzo, almeno a prima vista, presenti «una bizzarra costruzione narrativa», un'armonia «precaria e inafferrabile». Il problema della Storia e della sua narrazione *astorica* non è illustrato nella sua pienezza neppure dal fatto che sono con estrema chiarezza esplicitate le scelte strutturali e stilistiche, «di grande livello letterario», com'è, per esempio, l'uso diffuso dell'*inventario*: dalla numerazione dei 371 episodi del primo libro alle 16 pagine di descrizione d'un lascito, per dar forma alla «sensazione di ricchezza», fino ad assumerlo espresamente come punto di riferimento fondamentale nella ricerca di una «conclusione risoluta» della narrazione, difficile perché il romanzo novecentesco «non ha una sua forma autentica»⁶. Persino un intervento formale essenziale – il dispiegarsi di quattrocento anni di vita reale e virtuale, vissuta e ricordata, della famiglia Esterházy, una delle grandi casate dell'aristocrazia europea cui il destino, fra il 1570 e il 1970, ha assegnato la parte di protagonista nelle vicende storiche della regione danubiana, destino che però *si blocca* nel momento in cui la vita del padre (fatta iniziare nel secondo libro, con sequenzialità lineare, nel 1919, suo anno di nascita) s'incrocia nel 1970 con l'inizio della vita di scrittore del figlio –, persino l'uso di una forma così complessa difficilmente riesce a dar conto della portata effettiva del modo di gestire la Storia

da parte dell'autore. Il quale sostiene infatti che «l'arte non parla mai del passato, al massimo lo prende come suo tema»⁷.

E l'arte di questo romanzo effettivamente induce a percorrere vie di lettura e di interpretazione che si scoprono costruite *non* di rimandi alla realtà, ma del suo *manifestarsi* come una sorta di opera "totale" dell'essere sociale e individuale ungherese. Abbiamo così una "vera storia letteraria" (c'è chi vede in *Harmonia caelestis* la storia del romanzo di famiglia europeo), che non dà forma a un passato o a un futuro, ma che è un operoso giudizio presente, il quale perciò dà forma (letteraria) a una *cultura del presente*. Su questa traccia, *Harmonia caelestis* si offre come un'importante occasione per riflettere sulla situazione e sulle prospettive delle *relazioni letterarie europee*, dirette e indirette (mediate da traduzioni, creative e saggistiche). Questo romanzo infatti (e, mostrando una esplicita consapevolezza teorica, lo dice lo stesso Esterházy) è espressione della nuova condizione letteraria affermatasi negli ultimi venti-trent'anni ovunque in Europa. Condizione in cui il gioco estetico e linguistico fra reale e virtuale non è, come per il passato (anche quello relativamente recente), un gioco che si svolge fra due mondi alternativi, ma fra due mondi paralleli (non quindi *aut-aut*, ma *et-et*), o almeno all'interno di un mondo doppio. Ed è l'intera attività letteraria di Esterházy che avviene dentro questo orizzonte.

Esterházy, laureatosi nel 1974 in matematica, per quattro anni programmatore, dal 1978 scrittore libero professionista, è stato dal 1976 a oggi autore di 30 volumi (tra cui 17 romanzi, cinque raccolte di saggi, racconti umoristici di costume, testi teatrali, fiabe, album fotografici). Sul piano qualitativo è il capostipite della prosa postmoderna ungherese che, con «forza gentile», ha trasformato il lettore ungherese – ancora negli anni Settanta vincolato a un immaginario nazional-romantico e mitico-simbolico, "rassicurante", chiuso, refrattario all'esperimento – in un lettore centro-est-europeo postmoderno, cioè in un interlocutore (intra)culturale, che ritiene le sue storie «credibili», che è disponibile all'immaginario intriso di rischi (di caos, di paura, di diletterantismo, di perdita della misura) da lui offerto.

Il *patto linguistico-letterario* tra lo scrittore e il suo pubblico *ungherese*, nei termini appena detti, risale agli anni Settanta, all'epoca in cui si ebbe il suo primo grande successo, *Termelési-regény, Romanzo della produzione* (Magvető, Budapest 1979). Sulla scia nominale di un genere narrativo promosso dalla politica culturale del socialismo reale e praticato soprattutto fra il 1948 e il 1953, questo romanzo interveniva sulla cultura della comunicazione letteraria del proprio tempo, anche allora usando la struttura formale di due libri "a specchio": univa così la parodia del genere stilisticamente assunto e la narrazione di circostanze private dell'autore (la storia della sua famiglia nobile "declassata" dal socialismo sovietico), a cui si aggiungeva la descrizione critico-ironica delle istituzioni politico-culturali ed editoriali addette alla produzione delle epopee, passate e presenti. Il *tutto* avvolto in un citazionismo iperlette-

rario, costruito sul parallelo amaramente ironico tra i celebri dialoghi di Goethe con Eckermann e di Esterházy autore con Esterházy biografo di se stesso. Introduceva così una delle versioni estetiche del *manifestarsi* della cultura postmoderna. Quel primo romanzo (nella storia personale dell'autore era in realtà il secondo) viene oggi a costituire una trilogia con *Harmonia caelestis* e con *Javított kiadás, Edizione corretta*, del 2002 (di prossima pubblicazione presso la casa editrice Feltrinelli, nella versione italiana di Marinella D'Alessandro), un romanzo che voleva apparentemente essere (solo) documento della fichtiana «compiuta peccaminosità» quale si era verificata nell'Ungheria sovietizzata, nella sua «quotidianità peccaminosa» (Sándor Radnóti).

Tale quotidianità non aveva risparmiato neppure il padre dello scrittore, il titolare della casata Mátyás Esterházy, che dal 1957 al 1979 – «inspiegabilmente» (dicono alcune voci dell'ipocrisia critica ungherese ancora in campo) – era stato “informatore” dei servizi segreti socialisti. Con ciò si annulla la chiave simbolica dell'estetica di Esterházy, subisce una scossa radicale l'intera rete immaginativa centrata sulla figura del “padre”, che egli ha elaborato a partire da *Romanzo della produzione*. Entra in crisi così la sua rete immaginativa, ovvero la radice della sua possibilità creativa e affettiva, una radice intrisa di storica solidità e di autoironia, in relazione con la quale l'operato linguistico-estetico di Esterházy ha man mano, scritto dopo scritto, costruito una sotterranea ma solida formazione di compromesso dialogica, da lui espressa con la formula «lo spazio grammaticale sono io».

Ecco tre “episodi” che illustrano la “costruttiva decostruzione” antecedente il “peccato” e la “distruttiva ricostruzione” successiva, lungo il laico vivere (conviverci) riflessivo nella quotidianità. L'episodio 369 del primo libro di *Harmonia caelestis* dice:

Il mio buon padre lo chiamavano roscio, non aveva occhi, né orecchie, né capelli, anche il roscio era solo un soprannome. Né sapeva parlare, perché gli mancava la bocca. E anche il naso, le mani, le gambe, il ventre, il dorso, la schiena, l'intestino. Puttanaeva, non aveva proprio niente. Allora di che parliamo? Non ne parliamo, che è meglio.

L'ultimo ricordo del secondo libro di *Harmonia caelestis*, numerato 201, dice:

Alla parola patria scattò in piedi, come se davvero avessimo trovato una soluzione. Come se andassimo a casa in quel momento. Viene con noi, in silenzio, educatamente, nostra madre davanti, come una professoressa severa e di cattivo umore. Eppure, quando entriamo in casa, mio padre già sta seduto davanti alla [macchina da scrivere] Hermes Baby, che tamburella in continuazione, come un mitra, picchia, trebbia e ne vengono fuori le parole, che scendono balzellando sul foglio bianco, una dopo l'altra, parole con le quali lui non ha niente a che vedere, niente in assoluto, non ci fu e non c'è.

L'assenza-presenza (il “realismo linguistico” di tale assenza-presenza postmodernamente “serrato” in una armonia cacofonica di parole “mondane”, il suo

esprimersi in una intensa e dolorosa percezione della *mancaza di mondo* che la realtà creata dell'opera rende concreta e *perciò* superata) in *Edizione riveduta* si tramuta in una nuova, pesante concretezza (in cui il realismo linguistico veicola la crisi della formazione di compromesso, fino al rischio di una sua revoca): «La vita di mio padre è la dimostrazione diretta (e turpe) della nostra libertà».

Abbiamo accennato, sopra, all'introduzione, da parte di Esterházy, di essenziali versioni del manifestarsi della cultura postmoderna in Ungheria. Dicendolo, pensavamo a quel che è anticipato qui nel titolo, alla consapevolezza generalmente europea del bisogno di *qualità del culto letterario*. Abbiamo qui un parallelismo (e anche un'ipotesi di autentica Europa delle lettere) fra Esterházy e George Steiner (Parigi 1929). È stato quest'ultimo, in *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione*, redatto tra il 1969 e il 1973 e pubblicato in Italia da Sansoni nel 1984, a riprendere l'idea dantesca della difficoltà del «transmutare». Ciò nondimeno, più di recente – ritrovandosi così virtualmente con il «goethismo» di Esterházy, in una compagnia di particolare attualità quanto a vicendevoles traduzione-interpretazione *culturale intra-europea* – ha scritto in *Grammatiche della creazione* (Garzanti, Milano 2003): «L'emblema della nostra epoca è la preservazione di un boschetto caro a Goethe all'interno di un campo di concentramento».

Della convergenza concettuale fra Steiner teorico della traduzione ed Esterházy scrittore tradotto (il quale tra l'altro sostiene: se un traduttore si trova a dover scegliere tra la fedeltà «a me» e la *creazione* di un testo «straniero» che «suoni bene», io suggerisco di «lasciar perdere me», al limite verrà fuori qualcosa che *non* sarà il mio, ma *sarà* un romanzo) è un esempio la categoria (steineriana) di «contrasto demenziale», assai presente nella realtà umana odierna (povertà contro ricchezza e simili).

Sarebbe interessante proseguire con tale parallelismo, soffermandoci su un'altra categoria fondamentale dell'ultimo libro di Steiner (sempre assimilabile alla rottura della formazione di compromesso di Esterházy), quella di «inversione dell'evoluzione». Ma qui ci limitiamo a fare una proposta. Torniamo un attimo a *Dopo Babele*, dove Steiner si serve di Dante per mostrare che il «convivio» moderno gli risulta di uno «squallore claustrale». Inoltre, poiché «ogni lingua offre una sua particolare interpretazione della vita», chiunque decida di «muoversi tra le lingue», di tradurre, si troverà in ogni caso – purché tenga conto di questo dato reale – nella condizione di poter «sperimentare la tensione quasi sconcertante dello spirito umano verso la libertà». Ma *tentare*, nonostante l'immane difficoltà, di «transmutare» una cosa linguistico-letteraria *altra* nella cosa linguistico-letteraria *nostra*, e farlo convinti dell'impossibilità di riuscirci «senza rompere tutta la sua dolcezza e armonia», implica, in primo luogo, la *percezione della distanza* che separa l'altra cosa dalla nostra e, in secondo luogo, la trasformazione di questa distanza in «spazio e stupore assieme», il che per l'appunto provoca un «senso di liberazione»⁸.

Nei primi anni Settanta (quando Esterházy scriveva *Romanzo della produzione*) Steiner istituiva quindi un nesso tra assunzione della distanza/diversità e conquista del senso di liberazione. Ora, prescindendo dalle precise circostanze storico-culturali (l'egemonia accademica e culturale, allora, della linguistica formale e, in specie, delle grammatiche generative trasformazionali fondate sugli universali chomskiani) e prescindendo anche dal dialogo virtuale con l'innovazione linguistico-letteraria di Esterházy, ci pare assai attuale l'emergere in Steiner di un dubbio più generale: la nostra cultura stava forse correndo un rischio, quello di farci trovare «tutti all'interno di un'unica "pelle linguistica" o con pochissime lingue a disposizione», così da percepire «l'inevitabilità della nostra dipendenza organica dalla morte», *non* in dialettica vitale con il senso di liberazione (che scaturisce appunto dalla distanza/diversità fra l'io e l'altro), ma *puramente* come morte dell'io, quindi come minaccia. Steiner allora rispose, in anticipo sui tempi, delineando (anche lui) un'*antropologia della comunicazione*, fondandola sull'idea che *il linguaggio abbia connaturata la letterarietà*.

A conferma di tale intuizione di Steiner, nel 1994 il biologo Stephen Jay Gould è giunto a proporre la sostituzione della categoria fondativa di *homo sapiens* con quella di *homo narrator* ovvero di *homo mendax*, sostenendo che il principale tratto "connaturato" all'uomo sia *non* il sapere ma il narrare. Per dirla in aderenza al punto che vogliamo qui sottolineare (cioè che occorre lavorare alla *qualità del culto interletterario europeo*): l'essere umano ha connaturato un sapere che *si organizza* per vie traverse, parlando d'altro, mentendo, insomma raccontando.

In effetti, seguendo la convergenza fra Esterházy e Steiner quando si pongono come protagonisti nel circolo ermeneutico-traduttologico della letteratura, ci sembra di poter delineare un *comune spazio di interpretazione* europeo, il quale, a sua volta, faccia da base a un "culto *interletterario*" appunto di qualità. Vale a dire che, oggi, è possibile individuare il profilo dell'Europa delle lettere nelle sue sembianze (per noi) *concrete*.

La conseguente proposta è dunque: accogliere le effettive potenzialità dei tempi. Cioè, in sintesi: noi oggi *potenzialmente* disponiamo, per fare-recepire-tentare letteratura *tradotta*, di una cultura di qualità che ci permette persino di impegnarci nell'«onerosa allegria» di tale compito, come diceva al pubblico della Fiera del libro di Francoforte nel 1999 Esterházy, servendosi della «gaia scienza» di Nietzsche per accorciare le distanze che egli supposeva separassero le periferie letterarie ungheresi dai centri della "grande" Europa. Oggi ci sono in effetti le condizioni per prendere parte ovunque in Europa, con relativo agio, al *culto* della letteratura *tradotta*, per sperimentare questo peculiare tipo di letteratura, sia nei termini del bisogno *sociale* dell'Europa postmoderna (della sua complessa *vita quotidiana di massa* sempre più fondata sull'interlinguismo della rete), sia nei termini della *comunità* postmoderna dei letterati, comunità in cui vengono recuperati, con dichiarata autoiro-

nia, il sentimento e l'emozione dell'appartenenza (anch'essa sempre più organizzata tramite la razionalità tecnologica dalla rete) a una "comunità segreta", a un "culto letterario" *dedicato*.

Note

1. Cfr. T. Keresztury, J. Székely (eds.), *Látogatóban Esterházy Péternél. "...attól félttem, hogy ezután majd komoly embernek kell lennem"* (In visita da Péter Esterházy. "...temevo che la cosa mi costringesse a diventare una persona 'seria'"), intervista registrata il 26 settembre 2002, reperibile online all'indirizzo www.litera.hu oppure, in versione cartacea, in "Magyar Lettre Internationale", primavera 2003.

2. Cfr. J. Le Goff, *Prefazione*, in AA.VV., *A Est, la memoria ritrovata*, Einaudi, Torino 1991, p. XVI. Nella cultura post-sovietica, per Jacques Le Goff, l'elemento dirompente è stata la riemersione, dalla vita clandestina, della memoria sociale che il potere politico di tipo sovietico non era riuscito a istituzionalizzare con le «tecniche staliniane del silenzio e della menzogna». Sul piano dell'analisi storica, Le Goff per un verso ha messo in rilievo la qualità di quello che potremmo chiamare il "costume mnemonico tradizionale" dell'Europa dell'Est (il «rapporto lacerato ma intenso con il passato», ovvero la «singolare dialettica del ricordo e dell'oblio, della repressione e dell'anamnesi, della menzogna di Stato e del mito sociale», p. XXV), per l'altro verso ha rilevato il dato culturale nuovo per cui, grazie alla vitalità della "memoria esplosa", si è prodotto un bisogno di coscienza storica, da cui una volontà e possibilità di sapere storico, cioè per l'appunto di una «memoria ordinata».

3. Ivi, p. XXI. Per le vicende letterarie dell'Ungheria post-sovietica cfr. B. Tóttösy, *Letteratura in Ungheria dal 1945 al 2002*, in B. Ventavoli (a cura di), *Storia della letteratura ungherese*, Lindau, Torino 2002-2004, vol. II, pp. 181-383.

4. Le specificità dell'agire letterario (e artistico in generale) centro-est-europeo hanno ricevuto visibilità nella critica "occidentale" in grazia dell'intensa documentazione che si è avuta a suo tempo sulla "cultura del dissenso" dell'Europa dell'Est, e quindi anche sulla letteratura "dissidente". Nata come effetto culturale dei moti antisovietici del 1953-56, tale tipo di documentazione in Italia ha avuto grande diffusione negli anni Settanta e Ottanta. Tra le numerose pubblicazioni ricordiamo una serie di volumi collettanei pubblicati a Venezia a metà degli anni Settanta da A. J. Liehm e altri, serie assai interessante, in quanto testimoniava l'"imbarazzo" con cui venivano accolti allora i tentativi di introdurre la categoria di "postmoderno letterario", pur con connotazioni sue specifiche, in riferimento alla parte sovietizzata dell'Europa centro-orientale. In realtà, quei fenomeni letterari si congiungevano con altre simili linee artistiche, le quali di fatto lavoravano sui nessi tra *creatività* e *utopia*. Negli anni Novanta, per quel che riguarda l'Italia, la relativa saggistica è in aumento. Ci permettiamo di rinviare a nostre analisi che rendono evidente uno degli aspetti principali della dinamica creatività-utopia nel mondo culturale sovietizzato, cioè la forte tensione etica del testo: B. Tóttösy, *Scrivere postmoderno in Ungheria. Cultura letteraria 1979-1995*, Arlem, Roma 1996; Ead. (a cura di), *Percorsi letterari europei (sei antologie di poesia dell'Europa centro-orientale)*, in "Si scrive. Rivista di letteratura", numero unico, 1997, pp. 198-469; Ead. (a cura di), *Gioco sul confine. Poesia in esilio*, in "Lettera internazionale", 57-58, 1998. A ciò possiamo aggiungere A. Cosentino (a cura di), *Cinque letterature oggi: russa, polacca, serba, ceca, ungherese*, Forum, Udine 2002. Nell'Ungheria ritornata interamente in Europa il primo maggio 2004, il 30 gennaio era stata inaugurata una grande mostra sul *samizdat* (con catalogo a cura di J. Rajk e di É. Karádi): il *samizdat*, questa forma-limite della creatività letteraria nell'epoca dell'egemonia dell'utopia sovietica, ora emblema epocale, si presenta come arguta e dolorosa citazione del passato, ma al medesimo tempo sembra divenire segno dell'odierno rischio culturale.

5. La ricezione "europea" dell'opera di Esterházy è particolarmente ricca e articolata nei modi concreti in cui si svolge. A titolo d'esempio, oltre al sito dello studente-lettore già citato, cfr. l'indirizzo Internet della casa editrice Feltrinelli, <http://www.feltrinelli.it/IntervistaInter->

na?id_int=1145, dove, a conclusione di una presentazione dal vivo, da parte dello stesso autore, di *Harmonia caelestis*, viene proposta una “lettura recitata” del romanzo. Ricchezza e articolazione della ricezione per un verso segnalano l’ovvio dato strutturale della “letteratura di lingua ungherese”, il dato strutturale che lo scrittore con autoironico senso storico ha tra l’altro formulato dicendo: «Sarebbe interessante se io [...] semplicemente mi mettessi a parlare in ungherese! [...] Qualcuno mi capirebbe, qualcun altro no. Il pubblico probabilmente sorrirebbe. [...] Poi la situazione diverrebbe a poco a poco, molto lentamente, imbarazzante. Diverrebbe paradigmaticamente imbarazzante. E a quel punto io la pianterei» (P. Esterházy, *Di tutto. Discorso d’apertura della Fiera del Libro di Francoforte 1999*, cfr. B. Töttösy, *Studi ungheresi e di letterature europee*, in A. Carli, B. Töttösy, N. Vasta, a cura di, *Amant alterna Camenae. Studi linguistici e letterari offerti a Andrea Csillagby*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2000, pp. 197-205). Per l’altro verso, i modi e le maniere del pubblico europeo e mondiale di recepire l’opera dello scrittore ungherese fornisce una chiave interpretativa assai interessante per la trasformazione, oggi in atto, nei rapporti tra i generi e i modi letterari, trasformazione che fa intuire una nuova (“realmente potenziale”) collocazione della letteratura: di una letteratura sempre più “evento” ovvero sempre più operativamente integrata in una “postmoderna arte totale”.

6. Per i passi qui citati cfr. F. Cataluccio in “Diario”, 31 luglio 2003. Conviene qui annotare una linea di pensiero sollecitata dall’opera di Esterházy nell’ambito della *critica letteraria giornalistica* italiana, specificamente sul suo versante militante. Con G. Genna, ma di fatto con l’apertura dell’Europa letteraria del centro all’Europa letteraria *tutta*, prende forma evidente un “bisogno di letteratura” di carattere fortemente (auto)critico: «Anche e non solo per mestiere, mi tocca occuparmi di letteratura. È con un fastidio crescente... Mi pare tutto irrilevante, sul piano della letteratura che si vende... Il che non sottintende una sfiducia nei confronti della letteratura: la letteratura che mi sembra più pesante di plutonio e uranio... Sarà dunque una sfiducia nei confronti di ciò che è facile e apparente a farmi apparire narrativa e poesia contemporanee come evanescenti idiomi di una popolazione allo stremo? Quale popolazione? Lo dico subito: quella americana – se non nel passaporto, almeno nella testa. Antidoti letterari a questa sindrome del golfino contro gli spifferi? Uno, al momento: *Harmonia caelestis* di Péter Esterházy» (cfr. <http://www.carmillaonline.com>, articolo pubblicato il 7 aprile 2003).

7. Cfr. P. Esterházy, *Az örömről* (Del piacere), in “Élet és irodalom”, XLVI, 43, 25 ottobre 2002 e <http://www.es.hu>.

8. Cfr. G. Steiner, *Dopo Babele. Il linguaggio e la traduzione*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 463-6. Tali pagine conclusive rimandano al capitolo *La parola contro l’oggetto* (pp. 106-227) che risulta di particolare utilità.



Premessa

Al tema di fondo di questo volume, *Soglie, margini, confini*, nell'Osservatorio si affiancano due saggi e un insieme di recensioni che offrono itinerari interpretativi per il mondo della traduzione nei suoi molteplici versanti di storia, tradizione, *Bildung*, ideologie, utopie e prospettive. La traduzione come realtà concreta di relazioni letterarie europee. Auspicabilmente come realtà sociale in espansione, con *sue* specifiche istituzioni. «L'occupazione più "nazionale" che ci sia in una "piccola" nazione è senz'altro tradurre letteratura», ha scritto nel 2003 un teorico ungherese della letteratura e dell'arte. Essere una nazione "piccola", e *perciò* intensamente impegnata nelle traduzioni, creative e saggistiche, sembra oggi la dimensione di coscienza culturale e letteraria che dovrebbe augurarsi ogni nazione che intenda avere la sua parte nella *Weltliteratur*. Vivere, camminare *in limine* per conservare-togliere, "superare" (dentro lo spaesamento stesso), soglie, margini e confini. Con aperture anche verso i nuovi strumenti tecnologici.

BEATRICE TÖTTÖSSY

I. Documenti

Linea, limite, confine: problemi di traduzione di una poesia di Anna Achmatova

di *Valentina Rossi*

I

La traduzione di poesia dal russo in italiano

Il dibattito sulla traduzione di poesia dal russo in italiano ha sicuramente trovato nuova materia di riflessione a partire dalla polemica suscitata dalla traduzione di Giovanni Giudici dell'*Evgenij Onegin* di Puškin (1975)¹. La traduzione di un classico della letteratura russa, un "romanzo in versi", da parte di un poeta italiano "non specialista" e dotato, per sua stessa ammissione, di «modestissime nozioni linguistiche»², poteva già di per sé suscitare alcune perplessità; ma oggetto principale delle critiche mosse a Giudici fu la scelta di rendere la tetrapodia giambica puškiniana con il novenario, invece di cercare equivalenti metrici più noti alla tradizione italiana. «Si coglie facilmente» – notava Danilo Cavaion – «una contraddizione di fondo: da un lato [Giudici] indica nella traduzione fatta il frutto della sua attività di poeta italiano [...], d'altra parte però egli decide di riprendere lo stesso impianto strofico e metrico dell'originale puškiniano»³.

Caratteristico di questa posizione critica è il confronto con la traduzione ormai classica in endecasillabi di Ettore Lo Gatto⁴. Ancora di recente, in un capitolo dedicato ai problemi della traduzione poetica, Claudia la Sorsa si richiamava a quella "storica" traduzione per suggerire poi ai traduttori di testi non contemporanei la soluzione proposta da Michele Colucci, e cioè la ricerca di «una lingua "filtrata", che contempererà l'italiano antico e quello contemporaneo», creata introducendo nella lingua dei nostri giorni «alcuni elementi che, senza renderla antiquata, le conferirebbero il sapore di altri tempi»⁵.

Volendo evitare posizioni normative, ci pare opportuno riportare qui un'osservazione di Riccardo Picchio, che ci serve a collocare la versione di Lo Gatto nel giusto contesto della sua attività di promotore e divulgatore della cultura russa in Italia. La versione logattiana sarebbe «il più tipico documento dell'attività di Lo Gatto come traduttore "contestuale", ossia come presentatore di testi che devono essere letti nell'ambito di una più vasta presentazione storico-critica». Una traduzione destinata a lettori inesperti, laddove invece il lettore esperto potrebbe «a prima vista essere sorpreso dal fatto che Puškin sembra parlare una lingua meno arcaica e meno marcatamente romantica di quella usata dal suo traduttore»⁶.

In questa prospettiva si può riconsiderare l'esperimento di Giudici come espressione di un'altra tendenza presente nella nostra cultura, vista anche l'accoglienza favorevole tributatagli da italianisti e storici della lingua italiana⁷. Giudici pure era partito dalla traduzione in versi di Ettore Lo Gatto, «accettabile e gradevole all'orecchio». Alla gradevolezza di un metro fin troppo familiare all'orecchio del lettore, Giudici oppone però un fattore di altro tipo:

l'ambizione di restituire alla tradizione italiana un verso che in qualche modo ci riportasse ritmo e musica della tetrapodia giambica, quel ritmo quasi di scherzo per cui il discorso poetico si accompagna per un orecchio moderno a una certa sfumatura ironica, aperta sia alla comicità sia alla passione, alla pura e distaccata narritività come a un coinvolgimento sentimentale assicurato [...] contro i possibili effetti di ridicolo⁸.

In questo senso, Giudici intendeva collocare il proprio lavoro di traduttore «nell'ambito della letteratura italiana»⁹. Anche Gianfranco Folena – nella sua *Prefazione* al testo di Giudici – notava che in questo caso il traduttore italiano «non ci ha dato un Puškin italianizzato ma, *si licet*, un italiano (in quanto lingua poetica) puškinizzato»¹⁰.

In questo contesto la traduzione di Giudici, se intesa come «un fenomeno di comparazione, attraverso il quale ogni cultura cerca di ottenere dalle altre quelle informazioni e quelle conoscenze di cui è priva»¹¹, si può considerare valida in quanto esprime un'esigenza organica alla cultura d'arrivo. Un'esigenza innanzitutto linguistica, che spiega le scelte ardite (e spesso contestate) di Giudici anche a livello di tono e di lessico e che si oppone nettamente alla linea della «storicizzazione» del testo. Un approccio, come si vede, affatto opposto a quello proposto da Colucci e che presuppone una forte istanza critica e la consapevolezza che ogni traduzione rappresenta innanzitutto l'occasione di «giocare» con gli strumenti del poeta nell'ambito di un'operazione che è necessariamente analitica e solo potenzialmente interpretativa¹².

2

La traduzione come strumento di analisi del testo poetico

Efim Etkind, forse il più noto studioso di storia e teoria della traduzione, in un saggio del 1982 intitolato, non a caso, *Un'arte in crisi*, prende in esame le traduzioni in francese di alcuni testi poetici russi. Il criterio di valutazione delle traduzioni seguito dallo studioso si basa sul rispetto del traduttore nei confronti della «funzione» del testo originale. «La mancanza di funzione – scrive Etkind – è il difetto più diffuso della letteratura tradotta [...] spesso accade che una traduzione mal riuscita privi una poesia della funzione che le è propria nella sua forma originaria»¹³. Il punto di vista proposto da Etkind spicca

in un campo di studi dove spesso prevale un approccio normativo: come notava Cavaion, «solo l'Etkind escluse che si potesse predeterminare una scala di valori, ogni opera aveva propri elementi dominanti, che bisognava mantenere nella versione»¹⁴.

Un punto di vista consonante è stato sostenuto in Italia da Sergio Cigada, che, partendo anch'egli dall'analisi delle traduzioni per cercare la "funzione" del testo, proponeva di «usare la traduzione come strumento per un'analisi delle strutture interne del testo letterario»¹⁵. Cigada suggeriva di utilizzare le traduzioni per verificare il grado di "traducibilità" di un testo e, in base a questo, sviluppare delle ipotesi sulla sua "struttura interna" e sugli elementi che ne determinano la specificità artistica: tali elementi potrebbero infatti non essere sempre e necessariamente legati a livelli per definizione "intraducibili" come quello fonico-timbrico.

Le ricerche di Etkind e dello studioso italiano appaiono accomunate dall'idea che l'analisi articolata di più traduzioni di uno stesso testo letterario aiuti, da un lato, a individuare la funzione fondamentale del testo originale e, dall'altro, permetta di stabilire un criterio di valutazione delle traduzioni valido per quel testo, o per quella tipologia di testi¹⁶. Per questo Efim Etkind, prendendo in esame alcune traduzioni di testi a struttura "chiusa", come l'epigramma o l'aforisma, ha messo in luce come l'efficacia di tali testi sia garantita dal contrasto tra un discorso poetico costruito spesso su stereotipi e «il verso conclusivo, o talvolta l'ultima parola», che «smentiscono tutto il testo, lo annullano, evidenziandone la banalità». È questo effetto che permette al poeta di trasmettere in forma celata significati di carattere generale; lo stesso effetto, osservava Etkind, sfruttato da Anna Achmatova nelle sue poesie, il cui stile «sfiora il laconismo» e le cui trovate «saranno per l'eternità colate nella forma rigida e immutabile delle sue quartine»¹⁷.

3

Il "discorso" di Anna Achmatova

Uno studioso anglosassone, sulla base dell'analisi di versi di T. S. Eliot e di altri poeti del Novecento, ha osservato che proprio «negli sforzi del poeta che lotta per trovare le parole giuste per un verso o una strofe si vedono all'opera alcuni degli aspetti centrali dell'intelligenza linguistica». Secondo Gardner, «il poeta deve essere estremamente sensibile alle sfumature di significato di una parola [...] anziché sfrondare connotazioni, deve tentare di conservare il maggior numero possibile dei significati cercati»; inoltre, «i significati delle parole non possono essere considerati isolatamente [...] poiché ogni parola ha le sue penombre di significato»; infine, «le parole devono cogliere con la massima fedeltà possibile le emozioni o immagini che hanno animato il desiderio iniziale di comporre la poesia»¹⁸.

Lo stesso tipo di attenzione scientifica per il fenomeno del linguaggio poetico aveva spinto nel 1925 Viktor Vinogradov a scrivere il saggio *La poesia di Anna Achmatova*.

Fin dalla comparsa delle prime raccolte di Anna Achmatova i lettori e i critici erano stati colpiti dall'uso libero e consapevole della parola poetica che caratterizzava i suoi versi: «una voce che intona parole che l'ascoltatore non può identificare e che pure sono da lui chiaramente riconosciute – o comunque gli appaiono familiari – [...] questa era la voce poetica dell'Achmatova, come ella cominciò a impostarla fin dai suoi primi versi»¹⁹. N. V. Nedobrovo, in una recensione del 1914, aveva messo in risalto la libertà del discorso (*reč*) poetico achmatoviano, «semplice e colloquiale al punto da non sembrare poesia». Il critico russo intendeva così sottolineare un elemento importante della poesia della Achmatova, giacché «la poesia non è fatta di ritmi e consonanze, ma di parole»: «dalle parole, conformemente alla loro vita interna, e dalle combinazioni di queste parole vive emergono poi, come conseguenza interamente determinata dalla qualità interna (*vnutrennost'*) delle parole stesse, sia le onde del ritmo che le fusioni dei suoni». La poesia di Anna Achmatova, secondo Nedobrovo, si reggeva sull'«ossatura interna delle parole»²⁰.

Lo studio di Vinogradov partiva proprio dai processi di “trasformazione stilistica” dei costrutti del linguaggio colloquiale nel discorso poetico achmatoviano. La Achmatova – osserva Vinogradov – «utilizza costrutti consueti del linguaggio colloquiale, e, avvolgendoli in una rete complessa di artifici stilistici, gli dona una nuova caratteristica semantica». Ovviamente, precisa Vinogradov, «utilizzando questo metodo di creazione artistica la Achmatova era obbligata a creare nuovi significati modificando il significato non tanto delle singole parole, quanto di intere frasi o gruppi di frasi». Nella poesia della Achmatova ciò avverrebbe non attraverso l'inserimento di forme di discorso emotivo (con relativa rottura dei legami logico-sintattici della frase), ma grazie all'improvvisa comparsa di singoli elementi dalla forte connotazione emozionale all'interno di un discorso di impianto epico-narrativo. In tale contesto, la diversa coloritura semantica che permea quegli elementi resta mascherata, non viene espressa, e i «sentimenti che accompagnano il racconto si manifestano pienamente soltanto alla fine». Anna Achmatova «intreccia il discorso emozionale [...] con quello epico, col patetico-trattenuto, con lo *skaz* colloquiale [...] creando l'illusione di un distacco cronologico rispetto al tema»; in tal modo il suo lettore viene costretto a una «continua opera di traduzione dei significati dei simboli da un piano all'altro».

Per questo, concludeva lo studioso russo, nella poesia della Achmatova «il significato delle parole è determinato non solo dalla contiguità o da mutui richiami interni, ma anche dalla collocazione in una certa serie tonale»; e la “tonalità” di appartenenza delle parole spesso viene inizialmente celata al lettore, che è così indotto a fissare i significati e le “coloriture semantiche” convogliati dalle forme sintattiche del discorso esplicito. Tanto più forte e inatte-

so risulta poi il mutamento di significato dovuto all'aperto manifestarsi di idee e di sentimenti prima solo evocati: «è come se si capovolgessero tutte le idee precedentemente fissate sul contenuto dei significati, poiché esse erano idealmente collocate all'interno di tutt'altro sistema di toni»²¹.

Tra i testi portati ad esempio dallo studioso russo figura anche la poesia del 1915 *Est' v blizosti ljudej zavetnaja čerta*²². Qui, attraverso il mascheramento del “tu” (esplicitato solo al v. 11) e quindi della destinazione mirata del discorso, avverrebbe la trasformazione della simbologia della poesia: il tono retorico-filosofico iniziale perde il suo carattere universale per rivelarsi in realtà «un particolare procedimento stilistico per esprimere emozioni vissute in prima persona, *hic et nunc*». In tale contesto, anche le sentenze di carattere generale diventano portatrici di corollari emotivi particolarmente forti, risultano circondate da quel «nugolo indefinito di idee ed emozioni accessorie» che fluisce dai versi “personali” della chiusa²³.

Era questo uno dei procedimenti, per così dire, brevettati della Achmatova, e cioè «indossare il guanto sinistro sulla mano destra, rovesciare una situazione nel suo contrario, abbassare lo stile alto, innalzare ciò che è in basso, mettere vicino cose a prima vista inconciliabili, disporre nei versi le parole con una nuova angolazione dell'una rispetto all'altra». Un tratto questo non solo achmatoviano, ma proprio della poetica acmeista, se la Achmatova poteva scrivere del Mandel'stam di quegli anni: «fu allora che nacque la sua teoria della conoscenza tra le parole»²⁴. La stessa «conoscenza tra le parole» viene sperimentata dalla Achmatova attraverso la costruzione di quella «rete di significati accessori» di cui parlava Vinogradov; specifica però del discorso achmatoviano resta la sperimentazione di tale procedimento sulla base di una voluta intonazione colloquiale. Questa intonazione, secondo Najman, era il prodotto di uno strumento perfettamente calibrato: nei suoi versi la Achmatova registrava l'intonazione del linguaggio corrente e le espressioni colloquiali vi risuonano come «note prese in modo pulito», come il suono prodotto dal tasto di uno strumento musicale accordato su «come parlano gli uomini». In ogni poesia era come se queste registrazioni portassero già in sé l'indicazione della “tonalità”, come in una partitura musicale²⁵.

Questa pluralità di toni, nascosta dalla “laconicità” del discorso achmatoviano, permetteva al poeta di trasformare il monologo in dialogo, il discorso scritto in discorso enunciato *hic et nunc*.

4

Il “discorso” dei traduttori

Abbiamo utilizzato il saggio di Vinogradov per sottolineare come nell'analisi della poesia *Est' v blizosti ljudej zavetnaja čerta* si possa fondatamente soffermarsi sul livello semantico, che presenterebbe qui alcuni dei procedimenti

fondamentali e specifici della poesia di Anna Achmatova. L'ipotesi di partenza per l'analisi del testo e la verifica di tale analisi in base alle traduzioni ce la fornisce lo studio di un linguista italiano, Mario Alinei, dedicato alla struttura del lessico. Partendo da un confronto tra i criteri usati dai linguisti per ordinare formalmente i lemmi e le definizioni fornite dai dizionari, Alinei ha verificato che «si può arrivare all'ipotesi di lavoro che tutte le definizioni lessicali di un dizionario tradizionale siano un'immagine approssimativa e rudimentale di definizioni formali in tratti, dove i tratti formali sono le parole che compongono ogni definizione nel dizionario».

Le definizioni dei dizionari tradizionali e del linguaggio corrente si varrebbero inconsciamente di un meccanismo di scambio di funzioni che trasforma costantemente i lemmi, cioè le forme abbreviate delle rappresentazioni concettuali, in tratti, cioè in unità iniziali di nuove gerarchie concettuali. Secondo lo studioso italiano, quindi, proprio nei dizionari possiamo trovare la rappresentazione formale di quella «funzione di delega» che costituisce «il meccanismo fondamentale di funzionamento del lessico»: qui «ogni lemma rappresenta un insieme di tratti dello stesso livello e ogni tratto rappresenta il lemma gemello del livello superiore»²⁶. La descrizione del funzionamento del lessico proposta da Alinei ci interessa perché mostra come un lemma possa essere presente, pur se assente in forma esplicita, come “tratto”, cioè come rappresentante di un lemma gemello di livello superiore. Sarà allora legittimo analizzare un testo poetico a partire dalle definizioni del dizionario e dall'individuazione dei tratti semantici distintivi di quel termine, i tratti che lo distinguono dai “sinonimi” e dagli altri elementi legati ad esso da un rapporto di delega. Ciò sempre partendo dall'ipotesi, formulata nel precedente paragrafo, che il poeta utilizzi intuitivamente o addirittura consapevolmente questo gioco straordinario, manipolando e combinando le parole come elementi di «serie tonali»²⁷ e non come etichette concettuali separate.

Dai risultati di tale analisi²⁸ risulta evidente come l'alternanza semantica nella poesia *Est' v blizosti ljudej* sia basata sulla dialettica tra *blizost'* e *čerta* introdotta al v. 1. Notiamo subito che il tono apodittico dell'incipit, con l'*est'* fortemente marcato in posizione iniziale, serve a lasciare aperta una possibile lettura “filosofica” dei versi successivi, subito impostati peraltro su una semantica piana e referenziale, che porta in primo piano il significato concreto di un'esperienza vissuta: *čerta* (linea), al contrario di “limite” o “confine”, è parola neutra, geometrica, denotativa, così come *perejti* non indica il “superare” o l'“oltre-passare” ma l'“attraversare”, il passare “attraverso”. A questa semantica piana, portata avanti da sostantivi nudi, familiari, e da verbi sottintesi («eë ne perejti vljublënnosti i strasti / [...] družba [...] bessilna i godá / [...] duša svobodna i čužda»), si alterna un uso sapiente di rari aggettivi. In questa come in altre poesie della Achmatova, dove «gli epiteti che de-

finiscono il valore dell'oggetto sono rari» perché «il valore viene suggerito dalla descrizione dell'immagine e dal rapporto tra le immagini»²⁹, la presenza degli aggettivi è legata a un effetto straniante, a un'intenzionale "sfasatura" rispetto al significato dei sostantivi che dovrebbero qualificare. Così *zavetnyj*, *žitkij*, *bessil'nyj* (riferito anche a *goda*: «anni impotenti»), *medlitel'nyj*, *čuzdij* oscurano, piuttosto che chiarire, l'immagine suggerita dai sostantivi, suggerendo la presenza di almeno un'altra "voce" in quell'immaginario dialogo che la poesia disvela soltanto alla fine. Parole chiave per individuare il tono della voce principale sono *zavetnyj* e *čuzdij*: è questa la voce lucida di chi, rivivendo le proprie illusioni, denuncia la verità scoperta e, condividendola, la rende universale nel mondo virtuale della lirica, che conosce in realtà solo un "io" e un "tu"³⁰. Non a caso il richiamo va qui a una tradizione alta e insieme estremamente familiare per il poeta: quella linea della poesia d'amore che nella letteratura russa, da Lermontov a Blok, aveva convogliato, attraverso l'esperienza del sentimento amoroso, la scoperta di realtà "altre" percepibili attraverso una sapienza tutta umana, lontana dalle speculazioni filosofiche. Dietro l'illusione di sentimenti come l'innamoramento e l'amore si cela la realtà di sensazioni più centrate sull'io e sull'esperienza dei sensi: il languore (*istoma*) e la voluttà (*sladostrast'e*)³¹. In questo percorso di scoperta della realtà del proprio sentire, l'inciso introdotto ai vv. 3-4 suona come l'eco di un'altra "voce" legata a toni iperbolici («v žutkoj tišine») e a metafore verbali («slivajutsja usta, serdce rvětsja na časti»). La rottura di ogni possibile complicità tra le due voci è espressa ai vv. 9-10: l'improvvisa comparsa di verbi in forma personale (*stremjašiesja*, *dostigšie*) rievoca un'esperienza vissuta come definitiva e prepara il tono di assoluta solitudine della chiusa finale, dove il "tu" serve a circoscrivere un "io" che per la prima volta si esprime attraverso la negazione di quanto prima suggerito. È questa la "scomoda passione" che Nikolaj Nedobrovo, destinatario di questa poesia della Achmatova, aveva sottolineato nella sua recensione:

le altre persone entrano nel mondo, trionfano, cadono, si urtano a vicenda, ma tutto questo avviene qui, nel mezzo del cerchio che è il mondo; la Achmatova invece fa parte di quelli che in qualche modo ne hanno raggiunto il limite (*kraj*). Chi non comprende i loro desideri li considera strambi e ride del loro gemere per cose insignificanti, senza immaginare che, se questi miseri, laceri mentecatti d'improvviso dimenticassero la loro scomoda passione e tornassero nel mondo, essi calpesterebbero con piedi d'acciaio il suo corpo di uomo che vive nel mondo³².

Le quattro traduzioni italiane di questo testo della Achmatova³³ non sono fra loro omogenee. La traduzione di Bruno Carnevali (T1) e quella di Michele Colucci (T3)³⁴ appaiono subito come i due possibili testi di riferimento per un'analisi comparativa, poiché sono le uniche versioni che non presentano errori o omissioni nella traduzione e che restituiscono un testo compatto con

poche perifrasi, manifestando inoltre una ricerca di richiami interni³⁵ che, come si è detto, è consonante con la tessitura del testo originale.

La traduzione proposta da Michele Colucci è coerente con l'assunto di partenza del traduttore (cfr. *supra*, PAR. 1), quello cioè di creare una lingua "filtrata" introducendo nella lingua dei nostri giorni elementi che, «senza renderla antiquata», le conferiscano un «sapore di altri tempi». Non a caso gli interventi di Colucci in tal senso riguardano marcatamente gli aggettivi («fatale», «muto», «sorda»), elementi, come si è detto, già marcati nel testo della Achmatova; li rileviamo però anche nella scelta dei verbi («varcare» e «dilacerarsi», quest'ultimo, paradossalmente, un neologismo) e in alcune inversioni («libera è l'anima», «lo struggersi lento»), nonché nel desueto «vi» locativo (v. 5). Si perde qui, come è evidente, l'impronta colloquiale della poesia della Achmatova, e non solo. Va perduto anche il gioco con la tradizione romantica, gioco che, attraverso la citazione, esprime un ripercorrere – tutto interno per la Achmatova – le tappe che avevano caratterizzato la ricerca lirica di poeti come Puškin e Lermontov³⁶.

Il gioco dei richiami tradisce qui il traduttore italiano: se la "linea" achmatoviana, definita da un epiteto ricco di "significati accessori" (*zavetnyj*: "caro", "prezioso", "nascosto" e perciò "proibito"), diventa univocamente un «limite», per di più «fatale», è già inevitabile che le altre voci della poesia risultino soffocate da quel senso di ineluttabilità che la parola "fato" porta con sé (basti come esempio la «sorda pena» che sostituisce lo *spleen* modernissimo di *toska*). Così il testo scritto nel 1915 da una giovane poetessa russa, consapevole protagonista dei fermenti del nuovo secolo³⁷, viene a collocarsi in italiano in un tardo romanticismo di timbro ottocentesco.

Note

1. A. Puškin, *Evgenij Onegin*, trad. it. di G. Giudici, Garzanti, Milano 1975.
2. G. Giudici, *Da un'officina di traduzioni*, in AA.VV., *La traduzione del testo poetico*, Guerini, Milano 1989, p. 89.
3. D. Cavaion, *Le traduzioni italiane in versi dell'Eugenio Onegin di Puškin*, in AA.VV., *Premio città di Monselice per la traduzione letteraria e scientifica. Atti del nono convegno sui problemi della traduzione letteraria e scientifica*, s. e., Monselice 1981, p. 52.
4. A. Puškin, *Evgenij Onegin*, trad. it. di E. Lo Gatto, Einaudi, Torino 1950.
5. C. La Sorsa, J. Jampol'skaja, *La traduzione all'Università. Russo-italiano e italiano-russo*, Bulzoni, Roma 2001, p. 86.
6. R. Picchio, *Lo Gatto traduttore dal russo*, in AA.VV., *Premio della città di Monselice*, cit., pp. 13-4. Cfr. anche G. P. Samonà, *L'Onegin tradotto da Giudici: riflessioni di metodo sulla traduzione di poesia*, in "Ricerche slavistiche", 24-26, 1979, p. 223.
7. P. V. Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978; L. Lenzini, *Il traduttore e il poeta: l'Onegin di Giudici*, in "Studi novecenteschi", VIII, 22, 1981; G. Folena, *Un cambio di cavalli. Prefazione*, in G. Giudici (a cura di), *Eugenio Onieghin di Puškin in versi italiani*, Garzanti, Milano 1983.
8. G. Giudici, *Il «mio» Onegin italiano*, in AA.VV., *Tradizione traduzione società*, Editori Riuniti, Roma 1989, pp. 238-9. Giudici citava anche un'osservazione di Gianfranco Contini, il qua-

le, alludendo «al costume russo dell'intensa memorizzazione e delle pubbliche recite di versi, cioè della poesia come fatto popolare, sotto il patronato tuttora vigente di un demiurgo di qualità dantesca, quel Dante contemporaneo di Leopardi che fu Puškin», sosteneva in tale contesto «l'obbligo della traduzione e imitazione dei metri originali».

9. Ivi, p. 240.
10. Folena, *Un cambio di cavalli*, cit., p. XII.
11. S. Pavan, *La traduzione della letteratura. Nabokov, lo scrittore-traduttore e i diritti del testo*, in "Quaderni del Dipartimento di linguistica", 8, 1997, p. 269.
12. Su Giudici traduttore cfr. Lenzini, *Il traduttore e il poeta*, cit., pp. 210 e 218.
13. E. Etkind, *Un'arte in crisi. Saggio di poetica della traduzione poetica*, in "Testo a fronte", I, 1, 1989, p. 23.
14. Cavaion, *Le traduzioni italiane*, cit., p. 45.
15. S. Cigada, *La traduzione come strumento di analisi critica del testo letterario*, in AA.VV., *Processi traduttivi: teorie ed applicazioni*, La Scuola, Brescia 1982, pp. 187 e 194-5.
16. Ivi, p. 196.
17. Etkind, *Un'arte in crisi*, cit., pp. 24 e 31-4.
18. H. Gardner, *Formae mentis*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 95.
19. A. Najman, *Rasskazy ob Anne Achmatovoj (Racconti su Anna Achmatova)*, Chudož. Lit-ra, Moskva 1989, p. 32. Cfr. anche B. Ejchenbaum, *Anna Achmatova. Opyt analiza (Anna Achmatova. Tentativo di analisi)*, Akademija, Petrograd 1922, pp. 30-1.
20. N. V. Nedobrovo, *Anna Achmatova*, in Najman, *Rasskazy ob Anne Achmatovoj*, cit., p. 238. La recensione di Nikolaj Vladimirovič Nedobrovo, poeta e critico letterario, amico intimo della Achmatova, riguardava le prime due raccolte, *Večer (Sera)* e *Četki (Rosario)*. È noto che la Achmatova attribuiva un significato "storico" a quell'articolo dedicato dall'amico alla poetessa esordiente: «E, forse, è stato proprio lui a fare l'Achmatova» (cit. ivi, p. 33).
21. V. Vinogradov, *Anna Achmatova*, Fink Verlag, München 1970, pp. 5 e 20-1.
22. «Est' v blízosti ljuděj zavětnaja čerta, / Eë ne perejti vlyublěnnosti i strásti, / – Pust' v žítkej tíšíně slivájutsja ustá / I sěrdce rvětsja ot ljubví na části. / I družba zdes' bessílna, i godá / Vysóokogo i ógnennogo sčástija, / Kogdá dušá svobódna i čuždá / Medlítel'noj istóme sladostrástija. / Stremljášiesja k nej bezúmny, a eë / Dostígšie – poražený toskóju... / Tepér' ty pónjal ot čegó moë / Ne b"ětsja sěrdce pod tvoéj rukóju». Il componimento è datato maggio 1915 ed è dedicato a «NVN» (N. V. Nedobrovo).
23. Vinogradov, *Anna Achmatova*, cit., pp. 121-8.
24. Najman, *Rasskazy ob Anne Achmatovoj*, cit., p. 37.
25. Ivi, p. 38.
26. M. Alinei, *La struttura del lessico*, Il Mulino, Bologna 1974, pp. 31 e 35.
27. Vinogradov, *Anna Achmatova*, cit., pp. 121-6.
28. Cfr. *Appendice 3* nella versione online.
29. N. Gumilev, *Pis'ma o russkoj poezii. Pis'mo XXXII*, in Najman, *Rasskazy ob Anne Achmatovoj*, cit., p. 234.
30. Najman, *Rasskazy ob Anne Achmatovoj*, cit., pp. 38 («Spesso la poesia della Achmatova nasconde un interlocutore, suona come la replica di un dialogo con qualcuno che nella forma è assente») e 126 («Il poeta lirico dà testimonianza di ciò che è successo [...] con chi ha condiviso la sua esperienza: con un altro uomo, con la natura, con un libro [...] il rapporto con l'amata, con l'amico, con una persona vicina [...] è sempre personale, il poeta non vuole contare sull'esperienza a lui ignota di un ipotetico lettore [...] Consapevolmente e istintivamente il poeta cerca un compagno che possa confermare le sue parole: un altro poeta»).
31. Nedobrovo, *Anna Achmatova*, cit., p. 24: nella poesia di Achmatova «anche i turbamenti più vicini alla vita possono diventare materia artistica, e l'arte allora abbraccerà tutto l'essere, armonizzandolo completamente finanche nelle sensazioni fisiche».
32. Ivi, p. 253.
33. Cfr. *Appendice 2* della versione online.

34. A. Achmatova, *Poesie*, a cura di B. Carnevali, Guanda, Milano 1962, p. 69; A. Achmatova, *La corsa del tempo*, a cura di M. Colucci, Einaudi, Torino 1992, p. 137.

35. Cfr. *Appendice 4* della versione online.

36. A. S. Puškin (1799-1837), M. S. Lermontov (1814-1841). Per i richiami più evidenti al lessico lirico di questi autori cfr. la versione online.

37. Secondo la Achmatova, «il XX secolo aveva avuto inizio nel 1914 insieme alla guerra, così come il XIX era cominciato con il Congresso di Vienna. Le date del calendario non significano niente. Senza dubbio, il simbolismo è un fenomeno del XIX secolo. La nostra rivolta contro il simbolismo era del tutto legittima, perché noi ci sentivamo uomini del XX secolo e non volevamo restare nel secolo precedente» (cit. in Najman, *Rasskazy ob Anne Achmatovoj*, cit., p. 200).



Il farsi di una traduzione memorabile: l'*Ulisse* di Joyce nel fondo Giulio de Angelis

di Anna Maria Aiazzi

Il fondo Giulio de Angelis è stato costituito grazie al materiale appartenuto a de Angelis e dato in deposito nel 2001, dopo la sua morte avvenuta il 4 dicembre 2000, dalla moglie Liliana de Angelis all'Archivio Contemporaneo Alessandro Bonsanti del Gabinetto G. P. Vieusseux a Firenze¹. Questo materiale testimonia solo in minima parte il minuzioso lavoro di studio e di approfondimento critico che de Angelis ha dedicato alle opere di James Joyce e, in particolare, all'*Ulisse*, un testo con cui de Angelis non ha mai smesso di confrontarsi e a cui non ha mai smesso di dedicare le sue riflessioni critiche e le sue ricerche filologiche, anche in seguito alla pubblicazione della sua traduzione avvenuta nel 1960. Infatti la traduzione dell'*Ulisse* di Giulio de Angelis, frutto di tanti sforzi e di lunghi anni di studio e applicazione, venne pubblicata da Mondadori, nella collezione "Medusa" diretta da Elio Vittorini, nell'ottobre del 1960, e riportava la seguente dicitura: «unica traduzione integrale autorizzata di Giulio de Angelis. Consulenti: Glauco Cambon, Carlo Izzo, Giorgio Melchiori».

Costituiva il compimento di una lunga e travagliata opera di "riscrittura" del testo joyciano, iniziata molti anni prima e costellata da innumerevoli difficoltà tecniche e pratiche, da ostacoli e da incomprensioni da parte del mondo delle "istituzioni" accademiche e letterarie, come dimostra la lettera indirizzata a de Angelis dal commediografo americano Thornton Wilder nel marzo 1949, nella quale Wilder taccia de Angelis di "pazzia" e di "imprudenza" per essersi imbarcato in un'impresa tanto complessa come la traduzione di *Ulysses* non disponendo né di conoscenze approfondite della letteratura inglese e della letteratura e storia irlandese, né tanto meno di mezzi tecnici adeguati, quali una ben fornita biblioteca in lingua inglese.

De Angelis non si riteneva un filologo, né tanto meno un'autorità in ambito filologico, ma dai suoi appunti e dai quaderni contenenti la sua traduzione emergono, forse malgrado la sua stessa volontà, una vasta competenza filologica e una profonda conoscenza del testo joyciano, testimoniate anche dal fatto che de Angelis non ha proceduto alla traduzione dei vari capitoli dell'*Ulisse* in sequenza cronologica, ma secondo un suo schema personale.

De Angelis dimostra di essere in grado di ricostruire una fitta e precisa rete di corrispondenze all'interno del testo, che rivela una cura e un'attenzione

ai particolari più minuti e apparentemente irrilevanti; si tratta sia di corrispondenze di tipo tematico, nel caso in cui uno stesso argomento viene ripreso da Joyce con variazioni più o meno significative, sia di corrispondenze di tipo lessicale, quando Joyce riutilizza, oltre allo stesso tema, anche la stessa sequenza di parole, che compare in più occasioni in capitoli diversi. Inoltre, de Angelis mostra di saper cogliere le allusioni più o meno esplicite ad altri referenti letterari, costituiti per la quasi totalità da opere della letteratura inglese e irlandese e da elementi della cultura anglo-irlandese, che Joyce dissemina all'interno del testo e di cui de Angelis dà spesso indicazione, riportandone con esattezza la dicitura che compare nel testo originale.

Ho esaminato, a titolo di campione, la traduzione dell'inizio di ogni capitolo dell'*Ulisse*, ovvero la versione definitiva rappresentata dalla redazione dattiloscritta di ciascun capitolo; va purtroppo notata, a questo proposito, la mancanza della traduzione del quattordicesimo capitolo, *Le mandrie del sole*, di cui rimane solamente una carta sciolta manoscritta. Da questo studio ho potuto rilevare come de Angelis abbia proceduto nella sua traduzione con grande cura e perizia, non tralasciando di approfondire particolari anche apparentemente minimi e non mancando di confrontarsi con qualsivoglia difficoltà di interpretazione del testo; infatti de Angelis affronta la traduzione concentrandosi sulle caratteristiche essenziali di ciascun capitolo, analizzandolo sia a livello lessicale e semantico, sia a livello sintattico e stilistico, e annotando i temi principali trattati da Joyce. Cercherò qui di seguito di mostrare alcuni esempi del modo in cui de Angelis ha proceduto nel suo personalissimo lavoro di traduzione e di contemporanea "rielaborazione" del testo joyciano.

Nelle prime pagine del primo capitolo, *Telemaco*, de Angelis analizza il modo in cui Joyce usa l'aggettivazione ed evidenzia l'uso di un'aggettivazione binaria: «Stately, plump Buck Mulligan» («Solenne, paffuto Buck Mulligan»), «light untousured hair» («i chiari capelli senza tonsura»), «grained and hued like pale oak»² («marezzati color quercia chiaro»)³, allo scopo di contrapporre i due personaggi di Stephen Dedalus e Buck Mulligan. Dallo studio dell'uso dell'aggettivazione l'attenzione si rivolge all'analisi del periodo, che diviene più complessa tramite la condensazione degli aggettivi e l'intensificazione degli elementi coloristico-descrittivi. Lo stile joyciano è ben evidenziato da de Angelis tramite il rilevamento di rapidi passaggi da periodo impressionista, aventi la funzione di introdurre il monologo interiore. La ripartizione del primo capitolo è ben colta nell'annotazione di un'orchestrazione lieve di temi, contenuti già tutti in germe, e di come la figura di Stephen risalti da pochi, sapienti tocchi: non è descritta, ma emerge dal dialogo, dal suo nervosismo, dal suo tono staccato e risentito e, soprattutto, dal contrasto con la figura di Mulligan.

De Angelis evidenzia come temi principali del primo capitolo il problema della religione cattolica, connesso al tema della morte della madre, il tema del-

l'artista ribelle, il problema politico irlandese e il tema della ricerca del padre. Parallelamente all'analisi dei temi, de Angelis approfondisce l'aspetto lessicale del testo, che analizza nelle sue molteplici componenti e varianti, evidenziando le innumerevoli allusioni a brani del testo stesso e ad altri contesti letterari ed annotando per ogni allusione l'autore, il titolo e l'esatta dicitura.

Non ci è dato sapere se dopo aver approntato questo minuzioso lavoro sul testo a livello lessicale-stilistico, oppure contemporaneamente ad esso, de Angelis traduce il testo inglese. I quaderni manoscritti sembrano essere una prima stesura della traduzione; la successiva redazione dattiloscritta, che sembra essere la versione definitiva, presenta delle varianti rispetto al manoscritto. Secondo l'informazione fornitami dalla signora Liliana de Angelis, il dattiloscritto è stato battuto a macchina dalla madre di de Angelis, che si è incaricata di battere tutti i manoscritti del figlio finché è vissuta; in seguito de Angelis ha apportato delle modifiche a mano alla redazione dattiloscritta, e questo sembra essere il testo licenziato in modo definitivo e sottoposto all'esame dei revisori incaricati dall'editore Mondadori.

Il testo a stampa della traduzione dell'*Ulisse* presenta, a sua volta, delle varianti rispetto alle versioni manoscritte e dattiloscritte redatte da de Angelis, in quanto è il risultato dell'intervento di tre revisori, Cambon, Izzo e Melchiori, che l'editore aveva designato allo scopo di perfezionare la traduzione realizzata da de Angelis. È interessante notare il processo tramite il quale la traduzione si è formata e "plasmata", fino ad assumere la sua forma definitiva, il testo a stampa, attraverso queste tre revisioni successive: manoscritta e dattiloscritta, ad opera di de Angelis, e l'intervento dei tre revisori, il cui risultato è il testo così come appare nell'edizione del 1960; a tale proposito, vorrei mostrare qui di seguito due esempi tratti dalle pagine iniziali del primo capitolo, *Telemaco*, partendo dal testo inglese e presentando sia la versione dattiloscritta di de Angelis, che rivela un sottostante livello di stratificazione costituito dalla precedente versione manoscritta, sia il testo a stampa, risultato del lavoro di revisione dell'équipe preposta a tale scopo.

Testo inglese

Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. A yellow dressinggown, ungirdled, was sustained gently behind him by the mild morning air. He held the bowl aloft and intoned:

– *Introibo ad altare Dei.*

Halted, he peered down the dark winding stairs and called up coarsely:

– Come up, Kinch. Come up, you fearful Jesuit.

Solemnly he came forward and mounted the round gunrest. He faced about and blessed gravely thrice the tower, the surrounding country and the awaking mountains. Then, catching sight of Stephen Dedalus, he bent towards him and made rapid crosses in the air, gurgling in his throat and shaking his head. Stephen Dedalus, displeased and sleepy, leaned his arms on the top of the staircase and looked coldly at the shak-

ing gurgling face that blessed him, equine in its length, and at the light untoursured hair, grained and hued like pale oak (p. 3).

Traduzione di de Angelis

Solenne e grassoccio, Buck Mulligan comparve dalla scala, portando una tazza [*spumosa*] di spuma su cui giacevano in croce [*uno*] specchio e [*il*] rasoio. Una veste da camera gialla, senza cintura, [*si gonfiava*] aleggiava dolcemente nella dolce aria mattutina. Innalzò la tazza e intonò:

– Introibo ad altare Dei.

Fermatosi, scrutò giù per la buia scala a chiocciola e [*cacciò un urlo grossolano*] urlò sgarbatamente:

Vieni sù, Kinch. Vieni sù, [*orribile*] vil gesuita.

Maestosamente si fece avanti e raggiunse la piattaforma di tiro. Si volse intorno e benedisse seriamente tre volte la torre, la campagna circostante e le montagne risvegliate. Poi, scorgendo Stephen Dedalus, gli si inchinò e tracciò rapide croci nell'aria, con gorgoglii in gola e scuotimenti di testa. Stephen Dedalus, seccato e assonnato, si appoggiò col gomito [*sul*] all'ultimo scalino e guardò freddamente il viso che si scuoteva e gorgogliava e lo benediva, viso equino [*per*] come lunghezza, e [*guardava ancora*] guardò anche i capelli [*radi*] chiari intonsurati, granulosi e color quercia pallida.

Testo a stampa

Solenne, paffuto Buck Mulligan comparve dall'alto delle scale, portando un bacile di schiuma su cui erano posati in croce uno specchio e un rasoio. Una vestaglia gialla, discinta, gli era sorretta delicatamente sul dietro dalla mite aria mattutina. Levò alto il bacile e intonò:

– *Introibo ad altare Dei.*

Fermatosi, scrutò la buia scala a chiocciola e chiamò berciando:

– Vieni su, Kinch. Vieni su, pauroso gesuita.

Maestosamente avanzò e ascese la rotonda piazzuola di tiro. Fece dietrofront e con gravità benedisse tre volte la torre, la campagna circostante e i monti che si destavano. Poi, avvedutosi di Stephen Dedalus, si chinò verso di lui e tracciò rapide croci nell'aria, gorgogliando di gola e tentennando il capo. Stephen Dedalus, contrariato e sonnolento, appoggiò i gomiti sul sommo della scala e guardò con freddezza la tentennante gorgogliante faccia che lo benediceva, cavallina nella lunghezza, e i chiari capelli senza tonsura, marezzati color quercia chiaro (p. 9).

Segue un altro brano dal primo capitolo.

Testo inglese

Silently, in a dream she had come to him after her death, her wasted body within its loose brown graveclothes giving off an odour of wax and rosewood, her breath, that had bent upon him, mute, reproachful, a faint odour of wetted ashes. Across the threadbare cuffed edge he saw the sea hailed as a great sweet mother by the wellfed voice beside him. The ring of bay and skyline held a dull green mass of liquid. A bowl of

white china had stood beside her deathbed holding the green sluggish bile which she had torn up from her rotting liver by fits of loud groaning vomiting (pp. 5-6).

Traduzione di de Angelis

Silenziosamente, in sogno era venuta a lui dopo la morte, il corpo consunto nel sudario marrone troppo ampio, [*emanando*] esalante odor di legno di rosa e di cera, il suo alito, con che si era chinata su di lui, muta e riprovante, [*un*] lieve odore di [*ceneri umide*] cenere umida. [*Attraverso il*] Al di là del polsino che mostrava la corda vide il mare salutato come [*la*] grande dolce madre dalla voce benpasciuta al suo fianco. L'anello della baia e dell'orizzonte conteneva una cupa massa verde di liquido. Una tazza di porcellana bianca era al suo capezzale di morte con dentro la verde bile viscosa che accessi di forte vomito lamentoso avevano strappato al fegato marcescente.

Testo a stampa

Silenziosamente, in un sogno era venuta a lui dopo la morte, il corpo consunto nel molle sudario scuro spandeva un sentore di cera e di legno di rosa, l'alito che, muto, rampognante, si era chinato su di lui, un lieve odore di ceneri bagnate. Oltre il polsino sfrangiato egli vedeva il mare che la ben pasciuta voce al suo fianco salutava come grande dolce madre. L'anello della baia e dell'orizzonte conteneva una fosca massa verde di liquido. Presso il suo letto di morte posava un bacile di bianca porcellana contenente la verde bile vischiosa che con accessi di vomito altogemente ella aveva divelto al fegato in putrefazione (pp. 12-3).

Riguardo al terzo capitolo, *Proteo*, de Angelis appronta una minuziosa analisi lessicale, rilevando ogni termine appartenente a una lingua diversa dall'inglese e suddividendo ciascun termine a seconda della lingua straniera di appartenenza; redige inoltre un elenco di quella che definisce «lingua familiare», cioè un inglese parlato e non standard. Inoltre, de Angelis non manca di approfondire lo studio della variante dell'inglese parlato in Irlanda e mostra di avere qualche cognizione di irlandese (gaelico). È degno di nota il fatto che de Angelis possedesse nella sua biblioteca sia la traduzione in francese sia quella in tedesco dell'*Ulisse*, a testimonianza di una competenza linguistica che esulava dal solo inglese e si estendeva ad altre lingue straniere moderne, oltre alla conoscenza delle lingue classiche.

De Angelis annota inoltre la creazione di neologismi da parte di Joyce e il rinnovamento d'uso da lui operato riguardo a termini che compaiono in altri testi letterari inglesi dei secoli precedenti, indicando in modo scrupoloso l'autore che è solito utilizzare tali termini e la loro prima occorrenza.

In riferimento allo stile utilizzato da Joyce nel terzo capitolo, de Angelis parla di un «monologo interiore continuo con inserzioni descrittive»; si tratta di un monologo completamente disancorato dalla sintassi tradizionale, costituito da frasi brevi e spesso tronche, che creano una serie vivace di immagini. De Angelis non manca inoltre di annotare le innumerevoli reminiscenze

shakespeariane e la fitta rete di citazioni da opere letterarie e da eventi della storia inglese e irlandese. Riguardo ai temi trattati, de Angelis si sofferma sul tema dello spazio e del tempo, sul trasformismo lessicale e tematico in atto all'interno del capitolo e sui temi già rilevati nel primo capitolo, quali la morte della madre, la ricerca del padre, l'artista ribelle e la miseria morale e materiale dell'Irlanda.

Per ciò che concerne la traduzione di questo terzo capitolo, vorrei mostrare un esempio che esemplifica la vasta competenza richiesta a un traduttore, data l'elevata difficoltà del brano, costituito da un passaggio continuo e ininterrotto, da parte di Stephen, da un'associazione mentale a un'altra. Vediamo l'inizio del capitolo.

Testo inglese

Ineluctable modality of the visibile: at least that if no more, thought through my eyes. Signatures of all things I am here to read, seaspawn and seawrack, the nearing tide, that rusty boot. Snotgreen, bluesilver, rust: coloured signs. Limits of the diaphane. But he adds: in bodies. Then he was aware of them bodies before of them coloured. How? By knocking his sconce against them, sure. Go easy. Bald he was and a millionaire, *maestro di color che sanno*. Limit of the diaphane in. Why in? Diaphane, adiafane. If you can put your five fingers through it, it is a gate, if not a door. Shut your eyes and see.

Stephen closed his eyes to hear his boots crush crackling wrack and shells (p. 37).

Traduzione di de Angelis

Ineluttabile modalità del visibile: almeno questo se non di più, pensato attraverso i miei occhi. Segnature di tutte le cose, son qui a [*leggerli*] leggerle, uova di pesce e alghe sbattute dal mare, la marea montante, quella scarpa rugginosa. Verdemoccio, azzurrargento, ruggine: segni colorati. Limiti del diafano. Ma aggiunge: nei corpi. Quindi era conscio di loro in quanto corpi prima che in quanto colorati. Come? Battendoci contro la zucca, si capisce. Vacci piano. Calvo egli era e milionario, *maestro di color che sanno*. Limite del diafano in. Perché in? Diafano, adiafano. Se ci passano attraverso le cinque dita della mano è un cancello, altrimenti è una porta. Chiudi gli occhi e guarda.

Stephen chiuse gli occhi per sentire le sue scarpe schiacciare fuchi scricchiolanti e conchiglie.

Testo a stampa

Ineluttabile modalità del visibile: almeno questo se non altro, il pensiero attraverso i miei occhi. Sono qui per leggere le segnature di tutte le cose, uova di pesce e maramo, la marea avanzante, quello stivale rugginoso. Verdemoccio, azzurrargento, ruggine: segni colorati. Limiti del diafano. Ma lui aggiunge: nei corpi. Dunque ne era conscio in quanto corpi prima che in quanto colorati. Come? Battendoci sopra il cranio, si capisce. Vacci piano. Calvo egli era e milionario, *maestro di color che sanno*. Limite del diafano in. Perché in? Diafano, adiafano. Se puoi farci passare attraverso le cinque dita della mano è un cancello, altrimenti è una porta. Chiudi gli occhi e vedrai.

Stephen chiuse gli occhi per sentire le sue scarpe schiacciare scricchiolanti marmi e conchiglie (p. 54).

Così come aveva tratteggiato la figura di Stephen Dedalus, il quarto capitolo, *Calipso*, offre a de Angelis l'occasione di definire la personalità di Leopold Bloom, che egli analizza attraverso il suo monologo interiore, definito «preciso, pedante; curiosità per cose minime». Nel corso della passeggiata emergono ulteriori caratteristiche del personaggio: de Angelis rileva correttamente le «ambizioni pseudo-letterarie e affaristiche» di Bloom, spesso frustrate, che ne fanno un «simbolo della curiosità e della frustrazione», oltre a mettere a fuoco la sentenziosità del personaggio, il suo uso frequente di proverbi e modi di dire, i suoi interessi pratici, che riaffiorano continuamente.

De Angelis nota la creazione di neologismi tramite la fusione di termini e l'onomatopea. Per il quarto capitolo evidenzia come temi, oltre alla moglie, al gatto – che, a partire dalla traduzione in quaderno, verrà correttamente connotato al femminile, la gatta – e all'amante della moglie, il desiderio di evasione, il forte richiamo dell'Oriente, l'irrequietezza e la sensualità, l'ambizione letteraria e la cultura di Bloom; ma, soprattutto, è il motivo della fame e quello della sensualità che predominano, alternandosi e intrecciandosi ed emergendo a più riprese in un monologo interiore pervasivo, tipico del personaggio. Vediamo l'inizio del quarto capitolo.

Testo inglese

Mr Leopold Bloom ate with relish the inner organs of beasts and fowls. He liked thick giblet soup, nutty gizzards, a stuffed roast heart, liver slices fried with crustcrumbs, fried hencods' roes. Most of all he liked grilled mutton kidneys which gave to his palate a fine tang of faintly scented urine.

Kidneys were in his mind as he moved about the kitchen softly, righting her breakfast things on the humpy tray. Gelid light and air were in the kitchen but out of doors gentle summer morning everywhere. Made him feel a bit peckish.

The coals were reddening.

Another slice of bread and butter: three, four: right. She didn't like her plate full. Right. He turned from the tray, lifted the kettle off the hob and set it sideways on the fire. It sat there, dull and squat, its spout stuck out. Cup of tea soon. Good. Mouth dry. The cat walked stiffly round a leg of the table with tail on high (p. 53).

Traduzione di de Angelis

Mr. Leopold Bloom mangiava con gran gusto[,] le interiora degli animali e [*degli uccelli*] dei volatili. Gli piacevano la spessa minestra di [*gozzi, sapor di noce, un cuore*] rigaglie, i gozzi gustosi, il cuore arrostito ripieno, le fette di fegato impanate e fritte, le uova di merluzzo fritte. Più di tutto gli piacevano i rognoni di [*pecora*] castrato che lasciavano nel palato un saporino di urina leggermente profumata.

I rognoni erano in lui, nel suo spirito mentre si muoveva senza far rumore per la cucina, [*aggiustando le cose*] preparando tutto per il tè della moglie, sul vassoio [*bozzoloso*] bernoccolato. Luce ed aria gelida nella cucina, [*ma*] fuori una dolce mattina d'estate, dappertutto. Gli facevan venire un po' di uggolina allo stomaco.

I carboni rosseggiavano.

Un'altra fetta di pane e burro: tre, quattro, bene. Non le piaceva il piatto troppo pieno. Bene. Lasciò il vassoio, [*alzò*] prese il bricco [*dal fornello*] dalla mensola e lo mise di sbieco sul fuoco. Stava là [*cupò ed*] grullo e acquattato, [*il becco teso in fuori*] col beccuccio sporgente. Tazza di tè subito. Bene. Bocca secca. La gatta interita girò attorno a una gamba del tavolo con la coda ritta.

Testo a stampa

Mr Leopold Bloom mangiava con gran gusto le interiora di animali e di volatili. Gli piaceva la spessa minestra di rigaglie, gozzi piccanti, un cuore ripieno di arrosto, fette di fegato impanate e fritte, uova di merluzzo fritte. Più di tutto gli piacevano i rognoni di castrato alla griglia che gli lasciavano nel palato un fine gusto d'urina leggermente aromatica.

I rognoni erano nel suo pensiero mentre si moveva quietamente per la cucina, sistemando le stoviglie per la colazione di lei sul vassoio ammaccato. Luce e aria gelida nella cucina ma fuori una dolce mattina d'estate dappertutto. Gli facevano venire un po' di prurito allo stomaco.

I carboni si arrossavano.

Un'altra fetta di pane e burro, tre, quattro: giusto. Non le piaceva il piatto troppo pieno. Giusto. Lasciò il vassoio, sollevò il bollitore dalla mensola e lo mise di sbieco sul fuoco. Stava lí, grullo e accosciato, col beccuccio sporgente. Tazza di tè fra poco. Bene. Bocca secca. La gatta interita girò attorno a una gamba del tavolo con la coda ritta (p. 77).

Se nei capitoli iniziali gli interventi dei revisori sul testo approntato da de Angelis sono indubbiamente numerosi e rimarchevoli, si avverte, già a partire da questo capitolo, una minor quantità di interventi, che tenderanno a rarefarsi e a diventare sempre più irrilevanti, sia a livello lessicale che sintattico, man mano che il testo procede, e specialmente nei tre capitoli finali, come si evince anche da questo ultimo esempio, tratto dall'inizio del diciottesimo capitolo, *Penelope*.

Testo inglese

Yes because he never did a thing like that before as ask to get his breakfast in bed with a couple of eggs since the *City Arms* hotel when he used to be pretending to be laid up with a sick voice doing his highness to make himself interesting to that old faggot Mrs Riordan that he thought he had a great leg of and she never left us a farthing all for masses for herself and her soul greatest miser ever was actually afraid to lay out 4d for her methylated spirit telling me all her ailments she had too much old chat in her about politics and earthquakes and the end of the world let us have a bit of fun first God help the world if all the women were her sort down on bathingsuits and lownecks of course nobody wanted her to wear I suppose she was pious because no man would look at her

twice I hope Ill never be like her a wonder she didnt want us to cover our faces but she was a welleducated woman certainly and her gabby talk about Mr Riordan here and Mr Riordan there I suppose he was glad to get shut of her... (p. 690).

Traduzione di de Angelis

Si perchè prima non ha mai fatto una cosa del genere chiedere la colazione a letto con due uova da quando eravamo all'albergo *City Arms* quando faceva finta di star male con la voce da sofferente e faceva il grazioso per rendersi interessante con Mrs Riordan vecchia befana e lui credeva d'esser nelle sue grazie e lei non ci lasciò un duino tutto in messe per sè e per l'anima sua spilorcia maledetta aveva paura di tirar fuori quattro soldi per lo spirito da ardere mi raccontava di tutti i suoi mali aveva la mania di far sempre i soliti discorsi di politica e i terremoti e la fine del mondo divertiamoci un po' prima Dio ci scampi e liberi tutti se tutte le donne fossero come lei a sputar fuoco contro i costumi da bagno e i decolté nessuno aveva voluto vederglieli addosso si capisce io dico che era pia perchè nessun uomo s'è mai voltato a guardarla spero di non diventar come lei miracolo che non voleva ci si coprisse la faccia ma era una donna colta certo e [*quella buggerata*] quelle buggerate su Mr Riordan qua e Mr Riordan là io dico è stato felice di levarselà di torno...

Testo a stampa

Sí perché prima non ha mai fatto una cosa del genere chiedere la colazione a letto con due uova da quando eravamo all'albergo *City Arms* quando faceva finta di star male con la voce da sofferente e faceva il pascià per rendersi interessante con Mrs Riordan vecchia befana e lui credeva d'essere nelle sue grazie e lei non ci lasciò un baiocco tutte messe per sé e per l'anima sua spilorcia maledetta aveva paura di tirar fuori quattro soldi per lo spirito da ardere mi raccontava di tutti i suoi mali aveva la mania di far sempre i soliti discorsi di politica e i terremoti e la fine del mondo divertiamoci prima Dio ci scampi e liberi tutti se tutte le donne fossero come lei a sputar fuoco contro i costumi da bagno e le scollature che nessuno avrebbe voluto vedere addosso a lei si capisce dico che era pia perché nessun uomo si è mai voltato a guardarla spero di non diventare come lei miracolo che non voleva ci si coprisse la faccia ma certo era una donna colta e quelle buggerate su Mr Riordan qua e Mr Riordan là io dico è stato felice di levarselà di torno... (p. 962).

Questa serie di esemplificazioni può essere paragonata alla punta di un iceberg, in quanto può rendere solo parzialmente l'idea del monumentale lavoro preliminare di approfondimento e di studio del testo joyciano compiuto da de Angelis, il quale, per ogni capitolo, isola e analizza i temi e i motivi, lo stile, la tecnica narrativa e i "costrutti stranianti", cioè i vocaboli composti e, soprattutto, i neologismi creati da Joyce, mostrando di riuscire a cogliere lo spirito più peculiare e innovativo di ciascun capitolo e a mettere a punto la strategia di traduzione più appropriata per ciascuno di essi.

A onor del vero, è doveroso addebitare una parte di merito per aver realizzato una traduzione così ben "centrata" e calibrata in ogni suo aspetto ai

tre revisori preposti dall'editore, Cambon, Izzo e Melchiori, i quali, com'è evidente dai brani precedentemente citati, hanno apportato modifiche più o meno rilevanti al testo allestito da de Angelis. I tre revisori mostrano di optare quasi sempre per delle scelte proprie di un linguaggio più poetico e aulico, ovvero più "neutro" e meno infarcito di inflessioni dialettali, laddove de Angelis sembra invece propendere per un linguaggio più colloquiale e informale, lasciandosi talvolta prendere la mano da espressioni tipiche del dialetto toscano. Tale mia asserzione viene però smentita in alcuni casi in cui avviene un processo inverso, per cui sono i revisori ad adottare un linguaggio più colloquiale e più "basso" rispetto alle scelte operate da de Angelis e a introdurre dei "toscanismi" dei quali de Angelis, al contrario, non aveva fatto uso.

Tutto sommato, noto da parte dei revisori una maggiore aderenza al testo inglese di quanto non faccia de Angelis, che mostra, nel tradurre, di concedersi maggiori libertà di interpretazione del testo. I revisori tendono, infatti, a espungere le scelte lessicali di matrice toscana dalla traduzione di de Angelis, anche se, talvolta, espressioni tipiche del dialetto toscano compaiono nella versione definitiva, come, ad esempio, il verbo "leticare", oppure espressioni quali "granata", "grullo", "bischerò" e "buggerata", oltre all'impianto lessicale di base dell'inizio del dodicesimo capitolo, *Il Ciclope*, sintomo di una strategia di "neutralizzazione" dell'italiano letterario che non è stata perseguita coerentemente fino in fondo.

Per quanto riguarda la quantità degli interventi da parte dei revisori sul testo approntato da de Angelis, la mia impressione è che la percentuale maggiore sia concentrata nei capitoli iniziali, per poi andare a diminuire con il trascorrere dei capitoli, a partire dal nono capitolo circa, *Scilla e Cariddi*, fino a rarefarsi considerevolmente nei capitoli finali del libro, specie nell'ultimo capitolo, *Penelope*, in cui le varianti frutto dell'intervento dei revisori sono in quantità tutto sommato irrilevante e ininfluyente. Le scelte lessicali di fondo sono indubbiamente da attribuire a de Angelis, in quanto le varianti dei revisori non intervengono in modo significativo sull'impianto globale della traduzione; da quanto detto, emerge che il lavoro fondamentale di traduzione è da ascrivere a de Angelis stesso, anche se non si può disconoscere che l'intervento dei revisori sia servito a rendere più chiaro e maggiormente comprensibile il testo anche a un pubblico non toscano, conferendogli una godibilità di lettura estensibile a livello nazionale.

Note

1. Parte del materiale documentario qui utilizzato proviene dall'approntamento dell'inventario relativo al fondo Giulio de Angelis da me curato per il Gabinetto G. P. Vieusseux di Firenze. Si ringrazia la direzione del Gabinetto per aver permesso l'utilizzazione del materiale, il quale, alquanto eterogeneo nel suo complesso, è stato catalogato come segue:

– FDe.1: questa sezione è dedicata alla corrispondenza; in essa si raccolgono lettere indirizzate a de Angelis da vari interlocutori, italiani e stranieri, per il periodo che va dal 1937 al 2000, anno in cui lo studioso è scomparso. Si tratta essenzialmente di corrispondenza di lavoro, legata alla pubblicazione della sua traduzione di *Ulysses* di J. Joyce. È di particolare interesse la corrispondenza intercorsa tra de Angelis e Mondadori, per il periodo che va dal 1952 al 1997, tramite la quale è possibile ripercorrere le tappe e ricostruire le travagliate vicissitudini che hanno costellato il lavoro di traduzione di de Angelis fino ad approdare all'edizione italiana dell'*Ulisse*, pubblicata nell'ottobre del 1960; bisogna però precisare che una ricostruzione di quanto avvenuto è possibile solo parzialmente, in quanto manca in blocco la corrispondenza tra de Angelis e la Mondadori di quasi quattro anni, dall'agosto 1955 al giugno 1959. È inoltre interessante una lettera autografa che Oliver St. John Gogarty ha inviato a Rossi, presumibilmente il traduttore Alberto Rossi, in data 22 aprile 1937, nella quale Gogarty parla, tra le altre cose, del suo libro appena pubblicato, *As I Was Going down Sackville Street*, e del fatto di essere stato l'unico nel Senato irlandese ad essersi opposto all'approvazione di sanzioni nei confronti dell'Italia fascista.

– FDe.2: questa sezione raccoglie una serie di appunti preparatori di de Angelis, manoscritti e dattiloscritti, oltre ai quaderni manoscritti e alla redazione dattiloscritta, relativi alla prima edizione della traduzione dell'*Ulisse* di Joyce del 1960; va precisato che sia i quaderni manoscritti sia il dattiloscritto contengono solo parzialmente detta traduzione. Sono inoltre raccolti gli appunti preparatori relativi all'edizione di *Penelope, il monologo di Joyce dall'«Ulisse»*, e quelli relativi alla *Guida alla lettura dell'«Ulisse» di Joyce*.

– FDe.3: questa sezione comprende ritagli di giornale e recensioni su riviste di vari autori, pubblicati su testate italiane e straniere e raccolti da de Angelis dal 1947 al 1998, il cui argomento è essenzialmente J. Joyce e la sua opera, in particolar modo l'*Ulisse* e la traduzione italiana dello stesso de Angelis.

– FDe.4: questa sezione raccoglie vario altro materiale autografo di de Angelis non attinente alla traduzione dell'*Ulisse*, tra cui varie recensioni su riviste e due quaderni relativi alla traduzione parziale di *Missione confidenziale* di Graham Greene e di *Mentre morivo* di William Faulkner, oltre ad altri documenti su supporto magnetico e filmico.

Vi è inoltre una biblioteca di circa cento libri, che costituiscono le maggiori opere di studi biografici su Joyce e di studi critici sul testo dell'*Ulisse* e di altre opere joyciane. Sono presenti anche testi divulgativi concernenti la lingua, la storia e la cultura irlandese; sono inoltre da segnalare vari numeri della rivista "James Joyce Quarterly" relativi agli anni 1965-76.

2. J. Joyce, *Ulysses*, ed. by J. Johnson, Oxford University Press, Oxford 1993, p. 3, cui si fa riferimento nel testo con il solo numero di pagina.

3. J. Joyce, *Ulisse*, unica traduzione integrale autorizzata di G. de Angelis. Consulenti: G. Cambon, C. Izzo, G. Melchiori, "Medusa", Mondadori, Milano 1960, p. 9, cui si fa riferimento nel testo con il solo numero di pagina.



II. *Proposte di lettura*

*Displaced Persons:
Conditions of Exile in European Culture*
ed. by S. Ouditt, Ashgate, Aldershot 2002, pp. 201

Negli anni Ottanta e Novanta, gli studi anglistici hanno visto un'esplosione di interesse teorico-critico nella tematica dell'esilio, che è stata affrontata da una pluralità di punti di vista. Complici il femminismo, con la relativizzazione dell'identità nella sua imprescindibilità dalla componente di genere, e il postmodernismo, con la problematizzazione di ogni certezza, il rifiuto di ogni visione totalizzante del mondo e la messa in rilievo di ciò che è provvisorio, molteplice e marginale, il discorso sull'esilio è andato ben al di là della sua valenza letterale, venendo ad assumere una dimensione metaforica. Il dibattito ha, così, spaziato dall'esilio come assenza forzata o volontaria dalla propria terra d'origine all'esilio come senso di marginalità o non appartenenza alla comunità o al gruppo o, anche, come disagio all'interno della propria identità – nazionale, culturale, sociale o sessuale.

L'esilio psicologico si affianca, così, all'esilio geografico e ciò che viene esplorato è il concetto di alterità in tutta la sua ricchezza semantica. Grazie a questa molteplicità di sensi, il discorso sull'esilio diventa interdisciplinare, coinvolgendo anche l'antropologia e la psicanalisi. È in questo filone di studi che si inserisce il volume curato da Sharon Ouditt. Si tratta di una raccolta di saggi che trae origine da un convegno svoltosi all'Università di Leicester nel 1999. I contributi sono di impostazione e di natura molto varia e spaziano nei secoli e nelle discipline: dal XIII al XX secolo, coprendo, oltre agli studi inglesi, settori quali la traduzione, la storia culturale, la museologia, la storia della scienza, gli studi culturali francesi e la letteratura italiana. In tutti gli interventi, però, l'esilio non viene esplorato soltanto come categoria fisica e geografica, ma anche e soprattutto come categoria intellettuale e spirituale: esilio come senso di perdita e di dislocazione e come desiderio di riconquistare una condizione ideale di unità e di interezza. La condizione di esiliato, vissuta, quindi, come straniamento, viene, in questa prospettiva, a toccare la sfera più profonda del sé.

Il volume, che molto appropriatamente reca in copertina la disperazione di Adamo ed Eva esiliati dal Paradiso terrestre nel celebre affresco di Masaccio, si apre, appunto, con un'interessante introduzione della curatrice che prende

le mosse dalla situazione, paradossalmente privilegiata, dell'intellettuale esiliato, teorizzata da Edward Said, ma anche da Virginia Woolf e da Julia Kristeva. È, infatti, questa condizione di confine che può generare lucide riflessioni sulla cultura e sulla società. E la sensazione di dislocazione, di dissonanza che l'esule intellettuale prova non deriva necessariamente dall'allontanamento da una comunità di origine e dal riposizionamento in una nuova comunità, in quanto in ogni gruppo vi sono coloro che, per motivi sociali, culturali, razziali o di genere, si sentono degli *outsiders* e vivono in una posizione di marginalità. Secondo Kristeva, lo stesso atto creativo non può prescindere da una condizione di esilio volontario, e lo scrittore, per mantenere la sua obiettività e non cadere nella trappola del senso comune, deve estraniarsi dal suo linguaggio, paese, sesso e identità: «writing is impossible without some kind of exile».

L'esilio, talvolta soltanto metaforico, sperimentato dall'intellettuale è al centro degli interventi di Martin Halliwell, Carla Dente, Nicoletta Caputo e Marina Spunta. Nel suo saggio, Halliwell si serve degli scritti sull'America di Lorca e Kafka – frutto di un'esperienza reale nel primo caso e resoconto immaginario nel secondo – per testare l'applicabilità della descrizione che il filosofo americano Richard Rorty dà della condizione moderna quale *blind impress* (impronta cieca), dove l'io frammentato è condannato ad avere una visione imperfetta e limitata: l'esilio, quindi, diventa il punto di vista privilegiato per guardare alla condizione dell'uomo moderno e all'estetica modernista. Carla Dente e Nicoletta Caputo propongono, invece, due letture dell'esilio quale straniamento dal sé legato alla propria identità sessuale e di genere. Dente analizza il romanzo *The Twyborn Affair* dell'australiano Patrick White, che si presenta, appunto, come un viaggio alla ricerca della propria identità che si snoda attraverso paesi, generi sessuali e stili di vita. Punto di arrivo della *quest* al centro del romanzo di White è la fusione degli opposti, l'unità nella diversità che si realizza, appunto, nell'androgino. Un essere androgino è anche il protagonista di *The Passion of the New Eve*, il romanzo di Angela Carter esaminato da Caputo, che si offre come un'allegoria femminista in cui l'esilio diventa ricerca di un tipo di identità sessuale che possa condurre all'emancipazione della donna. Evelyn, divenuto Eve a seguito di un intervento chirurgico cui è stato sottoposto contro la sua volontà, vive la sua trasmutazione sessuale come una sorta di esilio psico-fisico che avrà termine soltanto con la demistificazione di tutte le versioni stereotipate di femminilità e mascolinità con cui l'inglese Eve/lyn è venuto/a in contatto nel suo viaggio attraverso l'America. Spunta analizza *Sogni mancini* di Francesca Duranti, in cui l'esilio volontario di un'intellettuale – una docente universitaria che dall'Italia si è trasferita negli Stati Uniti – ci presenta la dislocazione come valore positivo, in quanto liberazione da un sistema accademico, sociale e politico opprimente, senza, però, perdere coscienza degli aspetti negativi del paese d'arrivo e dei limiti della nuova situazione. Anche in questo caso l'esilio porta a una più lucida visione della realtà e alla scoperta di sé.

Altri contributi nel volume non guardano tanto alla dimensione esistenziale dell'esilio, quanto, piuttosto, a quella politico-religiosa. Tra questi abbiamo un gruppo di interventi che accostano il tema dell'esilio da una prospettiva storica. Il saggio di Lynne Long analizza due diverse traduzioni della Bibbia dal latino all'inglese nel Cinquecento ad opera di due gruppi di esuli: i protestanti che andarono a Ginevra sotto il regno di Mary Tudor e i cattolici che lasciarono l'Inghilterra elisabettiana per recarsi a Rheims. Quello che emerge dallo studio di queste traduzioni è anche un diverso atteggiamento verso l'esilio: mentre, infatti, il gruppo dei protestanti affrontò la nuova situazione con entusiasmo e spirito pionieristico, nei cattolici si nota la lacerante nostalgia per la terra d'origine. La lettura che Douglas Burnham dà di *Macbeth* guarda al paradosso dell'essere esiliati nella propria terra. L'esilio del protagonista del dramma è, infatti, esilio dalla grazia divina, dove la perdita del senso del tempo e dell'agire politico corretto portano alla confusione e alla follia. Michael Davies ravvisa nell'esilio un paradigma culturale e politico centrale nell'Inghilterra della Restaurazione e analizza l'uso della retorica dell'esilio da parte dei realisti e dei nonconformisti, uso che rivela divisioni e appartenenze tutt'altro che chiare e scontate.

Passando a epoche più vicine a noi, troviamo quattro interventi che ci presentano l'esilio come riposizionamento felicemente riuscito. Alex Keller si occupa di un gruppo di scienziati ebrei, originari di Budapest, che nel periodo del nazismo trovarono una patria negli Stati Uniti. Kathleen Bell mette a confronto la posizione di William Auden, esule volontario da un'Inghilterra minacciata dal nazismo, con quella di Hannah Arendt, una filosofa che dalla Germania trovò anch'essa rifugio in America, e arriva a una definizione dell'esilio di Auden come antipolitico. La lettura che Daniel Cordle dà di *The Joke* di Milan Kundera, un romanzo che precede il suo allontanamento dalla Cecoslovacchia, mostra l'esilio dello scrittore come una condizione temporale, più che spaziale, un esilio metafisico che viene vissuto come esilio dal passato, nostalgia per un mondo trascorso non contaminato dalla frammentazione, dal rumore e dalla velocità della tecnologia moderna e caratterizzato, invece, da un progetto culturale comune. Nelle interviste di Yvette Rocheron a sei algerini immigrati in Gran Bretagna (esuli "economici", più che politici) vengono esplorati temi quali l'identità nazionale, etnica e religiosa. A queste narrazioni di integrazione e apertura verso l'altro si contrappone il saggio di Andrew Hammond, che, nell'esaminare i racconti di viaggiatori inglesi nei Balcani (Robert Graves, Flora Sanders e Robert Carver), introduce la categoria di «inflexible exile», l'esule, cioè, che rifiuta ogni possibilità di ibridazione.

In altri due contributi alla raccolta incontriamo, infine, una dimensione dell'esilio che definirei archetipica. Enrico Giaccherini sonda, infatti, le radici del mito di Orfeo, archetipo dell'esule in quanto, esiliato dalla possibilità di vivere il suo amore, abdica al suo ruolo di re e trova rifugio nella natura sel-

vaggia. Della vicenda di Orfeo vengono messe a confronto due versioni letterarie (risalenti, rispettivamente, al tardo XIII e al XV secolo) che riflettono una visione del mondo in via di trasformazione. Susan Pearce, invece, ci mostra l'appropriazione imperialista delle mummie egiziane nell'Inghilterra vittoriana e interpreta questi corpi umani divenuti oggetti da esibizione come esuli (dalla loro vita passata e dalla loro terra d'origine) esposti all'ammirazione feticistica dei londinesi e simbolo di un'epoca in cui il dilagare di uno stile di vita feticistico e mercificato fece sì che l'individuo si sentisse esiliato dalla sua vita abituale e oggettificato.

I vari contributi riuniti nel volume riflettono molto bene la ricchezza polisemica e la pregnanza culturale della tematica in oggetto. Tra le varie categorie dell'esilio, spesso combinate tra loro, proposte nei saggi della raccolta – quella esistenziale, quella sociale, culturale, politica e religiosa e quella archetipica – la categoria che mi sembra più interessante e pervasiva, anche alla luce del quadro teorico offerto da Ouditt nell'introduzione al volume, è la dimensione esistenziale dell'esilio, che sfrutta l'accezione metaforica del termine e si lega alla ricerca della propria identità e alla scoperta di sé. È, infatti, questo viaggio all'interno dell'identità, non soltanto culturale, ma anche psichica e sessuale, che meglio rappresenta il nostro tempo e la frammentazione dell'individuo postmoderno. (*Nicoletta Caputo*)

L'effetto Arcimboldo:
le traduzioni sovversive di Angela Carter
A. R. Falzon, Temi, Trento 2002, pp. 187

Il saggio analizza il modo in cui Angela Carter realizza sul piano pratico e personale le tre diverse forme di traduzione enunciate da Jakobson, e cioè la traduzione endolinguistica, detta anche *rewording*, o “riformulazione” dei segni linguistici per mezzo di altri segni della stessa lingua, la traduzione interlinguistica, ovvero la traduzione in senso proprio, e la traduzione intersemiotica, detta anche *transmutation*, o “trasmutazione” dei segni linguistici per mezzo di sistemi di segni non linguistici.

Come esempio di traduzione endolinguistica, Falzon propone *A Victorian Fable (with Glossary)* del 1966, in cui la Carter attua una “riformulazione” di un testo all'interno della stessa lingua: si tratta infatti di un racconto scritto nel socioletto *Cockney* di Londra, che viene corredato da un glossario esplicativo delle singole voci gergali, di modo che il lettore sia in grado di formulare una sorta di *back-translation* interlinguistica.

Come esempio di traduzione interlinguistica, Falzon riporta la versione di *Bluebeard*, realizzata dalla Carter nel 1977, in cui la scrittrice traduce, dal francese all'inglese, la celebre fiaba di Perrault, *La Barbe-Bleu*, apportandovi delle sostanziali modifiche strutturali che sovvertono l'ideologia portante del te-

sto originale, il quale viene rielaborato dalla Carter in chiave parodica; in tal modo, la scrittrice si propone all'attenzione del pubblico e della critica quale "traduttrice-traditrice" di testi.

Come esempio di traduzione intersemiotica, Falzon analizza *John Ford's "Tis Pity She's a Whore"* del 1988, in cui la Carter trasforma la tragedia di Ford, riscrivendola come se si trattasse di un film western diretto dall'omonimo regista americano degli anni Quaranta e realizzando un testo ibrido che ingloba vari generi e varie tipologie di linguaggio, da quello teatrale a quello cinematografico, in una sorta di *bricolage* interculturale.

Tramite questi esempi eterogenei di traduzione attuati dalla Carter, a Falzon preme sottolineare come la scrittrice non sia affatto una traduttrice "invisibile", una qualità normalmente ritenuta indispensabile, almeno fino agli anni Ottanta, da parte di ogni "buon" traduttore; la Carter, al contrario, interviene, spesso pesantemente, nel testo di partenza, allo scopo di evidenziarne le contraddizioni interne, oppure per demistificarne il messaggio che lo sottende, con un palese intento di "riscrittura" critica del testo e di "revisione del canone" predominante, cioè quello patriarcale.

Falzon non si limita, comunque, a occuparsi delle forme di traduzione indagate dalla Carter, ma traccia al contempo una breve storia della traduzione letteraria a partire dagli anni Cinquanta, mettendo in evidenza gli approcci fondamentali vagliati nel corso degli ultimi decenni, che denotano il passaggio da una visione "endogena", quale la ricerca sulla traduzione automatica e meccanica, a una visione "esogena", caratterizzata da un'apertura verso realtà extralinguistiche, tramite le quali è stato possibile prendere coscienza della natura prettamente storico-culturale della traduzione, per giungere fino ai nostri giorni. Le recenti teorie vertono sulla definizione della traduzione quale esito diretto di un'operazione interculturale e intersoggettiva, oppure la definiscono un processo legato alla manipolazione ideologica, cioè un'opera di "rifrazione", ovvero un rifacimento e un libero adattamento, che riscrive il testo di partenza in base a una determinata ideologia. In conseguenza di ciò, la figura del traduttore ha assunto un'importanza sempre crescente e si è resa sempre più visibile agli occhi del pubblico e dell'editoria, reclamando che le siano riconosciuti i propri diritti, anche a livello giuridico.

Basandosi sui recenti assunti circa la traduzione, Falzon rileva nell'attività traduttiva della Carter un'esemplificazione di quello spirito decostruzionista e demistificante caratteristico dell'attuale produzione letteraria; infatti, tramite le sue traduzioni "eversive", la Carter non solo ha proposto problematiche che sono ben presto divenute oggetto del recente dibattito sulla traduzione, ma le ha addirittura anticipate, come si evince dalla sua riscrittura della fiaba di Perrault risalente al 1977, un momento in cui il solo parlare di trasformazione o di manipolazione del testo di partenza sarebbe apparso non solo sacrilego, ma addirittura inaudito. (*Anna Maria Aiazzi*)

Spettri del potere.
Ideologia identità traduzione negli studi culturali
 a cura di C. Bianchi, C. Demaria, S. Nergaard,
 Meltemi, Roma 2002, pp. 263

Nel dibattito culturale contemporaneo si è rinnovato l'interesse per i concetti di ideologia, identità e traduzione. In *Spettri del potere*, le tre curatrici hanno presentato, attraverso una serie di saggi dialoganti, ma anche divergenti gli uni con gli altri, «posizioni teoriche che hanno provato a esaminare [...] la formazione dell'identità culturale e le possibili strategie di resistenza al "potere"» (p. 7). Di varia provenienza e datazione, i contributi qui raccolti suddividono l'antologia in tre sezioni – *Ideologia, Identità e Traduzione* –, ciascuna delle quali è introdotta da un ulteriore scritto generico ad opera di ciascuna delle autrici (C. Bianchi, *Le rimozioni dell'ideologia*, pp. 31-40; C. Demaria, *Figure e strategie dell'identità postcoloniale*, pp. 119-28; S. Nergaard, *Tradurre l'alterità*, pp. 185-94). Scopo dell'opera è mettere in luce i meccanismi di potere che determinano le ideologie, formano le identità culturali e si concretizzano nella traduzione, individuando in ciascuna delle suddette questioni – paradigmatiche all'interno dell'attuale dibattito teorico degli studi culturali nord-americani (provenienti dai *cultural studies* britannici) – questo filo rosso che le attraversa e che determina poi il titolo stesso dell'opera. Grazie a un inquadramento storico delle tendenze attuali che coinvolgono appunto gli studi culturali, i saggi proposti, pur spaziando su un orizzonte tematico assai complesso, trovano unità proprio intorno a tali meccanismi, che le tre autrici definiscono le ombre spettrali del potere.

Nel primo saggio, dal titolo *Lo spettro dell'ideologia* (pp. 41-86, in origine capitolo introduttivo dell'antologia *Mapping Ideology*, del 1994), Slavoj Žižek affronta il concetto di ideologia a partire da ciò che quello stesso concetto nega, ovvero dallo iato che sussiste tra la realtà sociale e la nostra percezione (fallace) di tale realtà, filtrata attraverso le lenti dell'ideologia. Prendendo spunto dalla triade dialettica segnalata da Hegel nella sua analisi della religione – dottrina, credenza e rito –, Žižek si muove verso uno studio della nozione di ideologia seguendo anch'egli una triplice traiettoria: l'ideologia "in sé" (ovvero l'ideologia nel suo aspetto *spirituale*, come insieme di idee, concetti, credenze ecc.), "per sé" (l'ideologia nella sua esistenza *materiale*, organizzata in rituali, istituzioni e apparati di proprietà statale), "in sé e per sé" (una volta esternalizzata, l'ideologia si auto-riflette scoprendosi e riconoscendosi come un insieme di metodi e di procedimenti *divergenti*: questo provoca la frattura del concetto di ideologia). Ed è proprio all'interno di tale *impasse* tra la componente spirituale e quella materiale dell'ideologia che affiora l'idea di *spettro*. L'ideologia costituisce infatti, sostiene il sociologo sloveno, una presenza spettrale tra il «nucleo pre-ideologico» o Reale («la parte della realtà

che rimane non simbolizzata», p. 70) e quello Simbolico (la realtà illusoria o sociale, in quanto costruita simbolicamente), ovvero tra la realtà e l'illusione (una definizione, quest'ultima, che rimanda al concetto marxista di "fetichismo delle merci" che, in modo pressoché analogo, ricopre lo iato tra il sistema produttivo e la sovrastruttura). Lo spettro dell'ideologia trova origine dal primo nucleo, in quanto «*l'ideologia non ha niente a che fare con l'illusione*» (p. 49), mentre è avulsa dal Simbolico, provocando un *antagonismo* che blocca l'impulso unitario della realtà sociale e che costituisce la causa stessa di ogni "lotta di classe"; una lotta, quest'ultima, da intendersi sempre secondo l'accezione che riveste tale concetto nell'ortodossia marxista del *Manifesto*: «La storia di ogni società è stata finora la storia di lotte di classe».

Il secondo saggio, *La politica delle interpretazioni* (pp. 87-116), ad opera della studiosa indiana Gayatri Spivak, nasce dalla partecipazione attiva dell'autrice al convegno *The Politics of Interpretation* (Chicago, 30 ottobre-1 novembre 1981). Nel contributo in questione, la Spivak osserva i fondamenti ideologici che muovono gli interventi degli altri oratori, mostrando tutta l'importanza insita in una visione pluralizzata o estesa del concetto di ideologia. Attraverso una strategia "decostruzionista" (il saggio adotta le modalità proprie della scrittura post-strutturalista degli anni Ottanta, caratterizzata da commenti e citazioni) delle modalità attraverso cui l'ideologia distingue se stessa e i propri principi basilari, l'analisi della Spivak prende avvio proprio dal discorso e dal testo come luoghi ideologici marginali *par excellence*. Infatti, secondo la studiosa, un'osservazione attenta, capace di penetrare all'interno delle maglie del discorso e del testo, permetterà di comprendere come questi ultimi siano manipolati da presupposti ideologici, che conferiscono loro un valore non solo "politico". Sia il testo che il discorso diventano infatti il punto di osservazione privilegiato delle posizioni occupate dal soggetto. Di conseguenza, è proprio in tali contesti che si applica il concetto di «ideologia in azione», ovvero della «condizione» e dell'«effetto della costituzione del soggetto (dell'ideologia)» (p. 87), rispetto alla propria razza, cultura e *gender* (a loro volta determinate dall'ideologia). Per questo, sottolinea la Spivak, rappresentando il sostrato di ogni atto interpretativo, l'ideologia non può essere rimossa ma, al contrario, è necessario impegnarci per «conoscerla il più approfonditamente possibile, riconoscerla il più in fretta possibile e, attraverso il proprio lavoro interpretativo, sempre e necessariamente incompleto, lavorare per trasformarla» (*ibid.*).

Alla nozione di identità è dedicata la seconda parte dell'opera, nella quale si trovano i contributi relativi alla formazione dell'identità, con particolare riferimento all'identità post-coloniale. Su questa linea si collocano i saggi di Stuart Hall (*A chi serve "l'identità"*, pp. 129-54) e di Homi K. Bhabha (*La questione dell'Altro. Stereotipo, discriminazione e discorso del colonialismo*, pp. 155-84). Affine alla visione della Spivak, che focalizza la propria attenzione sull'entità "soggetto" e sulla/e "posizione/i" che egli occupa nel contesto ideo-

logico, Hall identifica l'efficacia di un testo con le posizioni che vengono destinate ai vari soggetti. Il sistema di rappresentazioni adottato da ogni testo determina la produzione e il *cambiamento* del soggetto, in quanto *identità*, attraverso svariate modalità discorsive. Infatti, come tende a specificare Demaria, sia Hall che Bhabha considerano il concetto di identità come determinato non da dati esperienziali statici e comunemente accettati (posizione "essenzialista", propria della riflessione femminista degli anni Settanta e Ottanta), bensì da svariate relazioni che le conferiscono effetti del tutto transitori e variabili e, dunque, dinamici. Per questo, secondo Hall, ogni analisi del concetto di identità, inteso in termini non essenzialisti ma posizionali, rimanda al concetto di rappresentazione (o *agency*) e alla capacità dei sistemi di rappresentazione di creare delle soggettività. Non solo: un altro fattore determinante per la descrizione dei movimenti di identità è l'inconscio, che conduce necessariamente verso una discussione dell'identità non solo discorsiva ma anche psichica, in cui l'immaginario, la fantasia e la soggettività occupano un posto di rilievo. Tra la prospettiva psichica (l'immaginario) e quella discorsiva (il socio-politico) – ovvero, per addurre un esempio ormai peraltro inflazionato, tra Freud/Lacan e Foucault – vi è, secondo Hall, uno «scarto» che occorre «sanare», considerando sia il limite della psicoanalisi (il «non contemplare che il soggetto non viene prodotto una volta per tutte: esso è sempre in formazione, è ripetutamente prodotto», Demaria, p. 125) sia quello della spiegazione discorsiva (il «"formalismo vuoto"», Hall, p. 144). Questo soggetto *in fieri*, com'è secondo Bhabha (e secondo gli altri fautori del dibattito post-coloniale), il soggetto coloniale, è dunque uno stereotipo ambivalente, contraddittoriamente rappresentato, interpretato e interpretabile. L'identità e le sue posizioni sono frammentate (molteplici e scisse), ibride (mescolate con altre identità, conducono un'«esistenza di confine»), in diaspora (cercano di attraversare quel confine), e il loro movimento è di *différence* (sia il soggetto coloniale che quello femminile, una volta creati, delineano *in primis* la loro differenza razziale). Come fa notare Demaria, «un soggetto rimane tale solo attraverso la reiterazione o la riarticolazione del suo essere un soggetto, allo stesso modo in cui funziona lo stereotipo, che per esistere ha bisogno di essere raccontato e ripetuto» (pp. 125-6).

Questo soggetto dinamico, i cui confini culturali e ideologici sono in continuo movimento, riconosce nello spazio liminare o «in-between» (S. Bassnett, H. Trivedi, eds., *Post-colonial Translation. Theory and Practice*, Routledge, London 1999, p. 6) della *traduzione* il proprio contesto privilegiato. Tra i fautori della svolta vissuta dai *translation studies*, che ha determinato la già citata definizione del termine "traduzione", sono sicuramente Susan Bassnett, André Lefevere (autori di *Translation, History and Culture*, 1990, nonché esponenti della *Manipulation School*), Lawrence Venuti (*Rethinking Translation*, 1992), Toury e Even-Zohar (Scuola di Tel Aviv, ideato-

ri di un sistema che mette in relazione le traduzioni con tutti i testi di una stessa cultura). Una svolta che ha permesso di considerare la traduzione non solo come un apparato linguistico, ma anche come un contesto culturale di importanza non più secondaria, poiché influenzata da norme sociali e politiche. Come sottolinea Nergaard, il merito di aver sancito «l'impossibilità di stare fuori da ciò che si tenta di descrivere, insieme con l'impossibilità di considerare le culture come entità omogenee» (p. 187), è attribuito a Lefevere, il quale, adottando il termine "riscrittura" al posto di traduzione, ha inoltre diminuito il divario fra testo originale (scrittura) e testo tradotto (non più traduzione ma appunto riscrittura). Tuttavia, se con Lefevere il confine tra testo originale e traduzione si fa sempre più labile, con Barbara Godard (*Teorizzare il discorso/traduzione femminista*, pp. 231-43) tale confine sembra addirittura scomparire, dal momento che la scrittura femminista, secondo la studiosa, è già di per sé un lavoro di traduzione, perché traduce – parodizza per sovvertire (*Masquerade*) – il testo originale – patriarcale. «Nelle sue accezioni di transcodifica e di trasformazione, la traduzione è un *topos* del discorso femminista» e, in quanto tale, aggiunge la Godard, «è utilizzato dalla scrittura femminile per sottolineare la difficoltà di uscire dal silenzio [...]» (p. 233). Traduttrice in lingua inglese delle opere di numerose scrittrici femministe canadesi, come Nicole Brossard, Nergaard evidenzia come Godard abbia così «potuto sperimentare il proprio discorso/traduzione» (p. 189) rivedendo, o meglio «ri-scrivendo», il senso dell'opera originaria. La traduzione non è equivalenza (teoria attualmente predominante), bensì «trasformanza»: termine che indica la trasformazione implicita nel processo traduttivo attraverso «una modalità di performance (*performance*)» (p. 235). Di conseguenza, l'opera tradotta è, per certi versi, una creazione *ex novo*, a sé stante e unica rispetto a quella originaria. Una teoria questa peraltro supportata dalla critica post-strutturalista cui fa riferimento anche Lawrence Venuti (*La formazione delle identità culturali*, pp. 195-229) che, considerando la traduzione il luogo paradigmatico della differenza, individua nell'estraniamento del testo originario uno dei compiti della traduzione. Il concetto di differenza cui fa riferimento Venuti non è da intendersi come differenza di genere (Godard), ma come sinonimo di *minoranza*. La traduzione estraniante (che Venuti ha mutuato da Schleiermacher, *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens*, 1813), fa parte di «un'etica della traduzione, tesa a fare del testo tradotto un luogo in cui si manifesta l'alterità culturale» (L. Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, Routledge, London-New York 1995, p. 44); un'etica che per Venuti acquisisce quindi finalità politiche, nella sua capacità di favorire «relazioni geopolitiche democratiche» (*ibid.*). Ed ecco quindi come la cultura diviene, ancora una volta, sinonimo di potere, «un nome che si "impresta" a una situazione strategica complessa in una particolare società» (Bianchi, Demaria, Nergaard, p. 26).

Basandosi sui saggi presentati, le tre curatrici individuano dunque nella definizione sicuramente appropriata di *spettri del potere* quello spazio *in-between* che, per l'ideologia, separa la realtà sociale dalla nostra percezione della medesima; per l'identità ricopre il *gap* tra l'identità del soggetto come entità integrale e i sistemi di rappresentazione della stessa; per la traduzione, si inquina nello iato fra testo originario e riscrittura. (*Arianna Antonielli*)

Teoria, didattica e prassi della traduzione
a cura di G. Calabrò, Liguori, Napoli 2001, pp. 320

Il volume raccoglie gli atti del convegno, dal titolo omonimo, svoltosi nella primavera del 1998 e promosso dal Dipartimento di studi linguistici e letterari della facoltà di Lingue di Salerno. Le tre sezioni in cui viene suddiviso lo studio dell'arte del tradurre – teoria, didattica e prassi – intendono delineare un quadro degli aspetti e dei problemi che coinvolgono la traduzione interlinguistica, nel tentativo di costituire una veduta d'insieme che tenga nella dovuta considerazione diversi punti di osservazione: da quello teorico degli studiosi di linguistica, traduttologia e filosofia del linguaggio, a quello pratico degli interpreti dell'attività traduttiva.

La riflessione verte essenzialmente sul significato del tradurre e su ciò che esso comporta: prima tra tutte la conoscenza “settoriale” e specifica propria dell'attività del tradurre, la competenza richiesta ai traduttori da tipologie diversificate di traduzione e la responsabilità, da parte del mondo editoriale e accademico, nella scoperta di giovani e talentuosi traduttori. Accanto a una panoramica generale dei problemi legati all'attività traduttiva, ne emerge un'altra più “personalizzata”, che investe il mondo della soggettività e dell'individualità, nel rapporto continuo e “corporeo” che si instaura fra traduttore e testo da tradurre e che lascia emergere stati d'animo personali, spesso “singolari”, che scaturiscono dalla prolungata frequentazione di un testo, a rivendicazione della centralità della figura del traduttore come soggetto individuale ed elemento indispensabile nella prassi traduttiva. Viene affrontata infatti anche la questione della traduzione automatica, realizzata con l'ausilio del computer, che trova possibilità di applicazione in ambiti molto limitati e circoscritti, a rimarcare la quasi totale indispensabilità dell'intervento umano nell'attività traduttiva.

Se tradurre comporta il rischio di riuscire o meno a restituire al meglio un'alterità in un contesto linguistico e culturale diverso, vi è un interrogativo di fondo che si ripropone in maniera costante, e cioè se sia possibile raggiungere un qualche equilibrio tra perdite e guadagni, tra impoverimento e arricchimento testuale, ovvero se sia preferibile “naturalizzare” l'originale, anche a costo in qualche modo di “cannibalizzarlo”, oppure mantenerne intatta l'inalienabile singolarità. A questo proposito, al traduttore viene richiesta la capacità di rimanere sospeso in uno spazio liminale tra lingue e culture diver-

se, di abitare una soglia in continua evoluzione. Ed è questa sfida titanica che rende così affascinante l'arte del tradurre, in quanto comporta sempre più un coinvolgimento attivo del traduttore nella creazione di un testo "altro", oltre alla possibilità di entrare fattivamente nel "laboratorio" dello scrittore, e che si esplica al meglio nel momento in cui gli viene richiesto di scegliere consapevolmente fra una soluzione traduttiva e un'altra; in quest'ambito è trattato anche un fenomeno di notevole interesse quale quello dell'autotraduzione, praticata da molti scrittori novecenteschi come Nabokov, Joyce e Beckett, e delle problematiche che essa comporta. (*Anna Maria Aiazzi*)

Manuale di traduzioni dall'inglese
a cura di R. Zacchi, M. Morini, Bruno Mondadori,
Milano 2002, pp. 171

Il volume offre un esaustivo compendio rivolto a un pubblico alquanto eterogeneo, che abbia, in ogni caso, un interesse pratico, e non solo teorico, nei confronti dell'attività traduttiva, sia esso lo studente universitario che vuol approfondire le proprie conoscenze in quest'ambito, sia esso il giovane traduttore alle prime armi, desideroso di acquisire ulteriori informazioni e nozioni utili, spendibili nello svolgimento del proprio mestiere. Il manuale fornisce una serie di suggerimenti lungimiranti e pratici, rivolti a quanti si accingono ad accostarsi alla teoria e alla pratica della traduzione, suggerimenti che sono frutto di anni di esperienza nel settore, maturata direttamente "sul campo", nella pratica quotidiana, spesso solitaria, del tradurre e dell'affrontare i problemi più disparati.

Il manuale, infatti, è redatto a più mani e si avvale del contributo di vari autori, oltre a quello di Zacchi e Morini: vi figurano interventi di M. Ascari (*Tradurre il racconto*), di V. Poggi (*Tradurre la critica letteraria*), di M. Morini (*Tradurre poesia inglese e americana*), di M. Fazzini (*Tradurre poesia scozzese e sudafricana*), di A. Serpieri (*Tradurre per il teatro*), di R. M. Bollettieri Bosinelli (*Tradurre per il cinema*), di R. Zacchi, M. Morini, G. Scatasta (*Tradurre l'intraducibile*), di G. Scatasta (*Tradurre il fumetto*), di G. Angeletti (*Tradurre i giornali*), di S. Notini (*Tradurre dall'italiano all'inglese*), per concludere con un intervento di M. Morini (*La valigetta del traduttore*); al manuale è inoltre acclusa una ricca bibliografia suddivisa per settori. Ognuno di questi interventi si concentra su diverse tipologie testuali, cioè su un ambito ben circoscritto dell'attività traduttiva, cercando di mettere in luce le peculiarità e le problematiche che l'attività traduttiva giornaliera è chiamata a fronteggiare e dando, al contempo, esempi pratici e concreti, oltre a tentare di fornire possibili soluzioni ai diversi problemi teorici.

Ciò che il manuale tiene particolarmente a sottolineare, e che trova il pieno assenso da parte dei vari autori, è l'impossibilità di enunciare una serie di

regole, dalla pretesa più o meno “scientifica”, nell’arte del tradurre; quindi, venendo meno tale illusione prescrittiva, si può solo tentare di insegnare, oppure imparare, a tradurre attraverso delle esemplificazioni pratiche, che presentino di volta in volta un determinato problema e cerchino di trovare la soluzione più adeguata possibile.

Inoltre, poiché ogni traduttore “riscrive” in qualche modo il testo che traduce, ricreandolo nella lingua d’arrivo, non sarà mai possibile giungere a una redazione “definitiva” del testo tradotto, il quale sarà sempre passibile di successive e ulteriori redazioni e “revisioni”. La traduzione è vista dunque come una sorta di “servizio”, per la buona riuscita del quale è necessario, prima di tutto, restituire piena dignità alla figura del traduttore, vero e proprio mediatore interculturale, e non solo interlinguistico. Al traduttore viene pertanto richiesto di mettersi a completo servizio del testo da tradurre, cercando di estrapolarne gli elementi portanti, siano essi fonetici, ritmici, semantici oppure pragmatici, tentando di renderli con la massima precisione e onestà e tenendo al contempo conto dell’autore del testo e del messaggio che ha inteso veicolare, senza dimenticare il pubblico a cui il testo è destinato, vero fruitore dell’opera tradotta. La “responsabilità” del traduttore è quindi notevole, considerando che il lettore della lingua d’arrivo, spesso incapace di leggere il testo in lingua originale, è portato a formarsi un’opinione dell’autore straniero e della sua opera in base alla resa più o meno felice e fedele allo spirito dell’originale datane dal traduttore; in tal senso, dunque, tradurre, per ogni traduttore coscienzioso, dovrebbe significare prima di tutto un “esercizio di umiltà”, da abbinare alla costante coltivazione di un interessato eclettismo biculturale e bilinguistico. (*Anna Maria Aiazzi*)



III. *Fonti e risorse elettroniche delle civiltà letterarie*

Enciclopedie e dizionari americani e inglesi in linea

di Nicoletta Caputo

Attualmente, la rete offre gratuitamente numerosi ausili molto preziosi per lo studioso che, durante il suo lavoro, necessita di approfondimenti, spiegazioni o, semplicemente, chiarimenti. Il vantaggio maggiore di queste pubblicazioni consiste nella rapida e facile consultabilità. Molte tra queste pubblicazioni, inoltre, avendo alle spalle delle edizioni cartacee affermatesi da anni (per non dire decenni) nel panorama della ricerca, offrono garanzie di serietà e affidabilità. È il caso, per esempio, della *Columbia Encyclopedia* e, nel campo degli studi anglistici, del *Roget's Thesaurus* e della *Cambridge History of English and American Literature*.

Passiamo a vedere, nel dettaglio, quali sono questi strumenti in linea. La panoramica non ha, ovviamente, la pretesa di essere esaustiva, e nemmeno potrebbe esserlo, dal momento che nel frenetico mondo virtuale vengono quotidianamente attivati nuovi siti (e altri vengono disattivati).

Un sito estremamente ricco (è stato dichiarato dai redattori della rivista "Yahoo! Internet Life" il miglior sito di risorse letterarie per l'anno 2002: «this online library is one of the Net's true gems») è <http://www.bartleby.com/>, una biblioteca virtuale che si presenta come «Great Books Online», è in inglese e consta di quattro sezioni: *Reference* (consultazione), *Verse* (poesia), *Fiction* (narrativa) e *Nonfiction* (saggistica). La sezione *Reference* è, dal nostro punto di vista, la più interessante. Tra le tante opere presenti, potrebbero risultare particolarmente utili allo studioso le seguenti pubblicazioni:

- la *Columbia Encyclopedia*, 2001⁶, contenente più di 50.000 articoli, 40.000 citazioni bibliografiche e 80.000 rimandi;
- *The Encyclopedia of World History*, 2001⁶, con più di 20.000 voci che coprono il periodo dalla preistoria al 2000.
- l'*American Heritage Dictionary of the English Language*, 2000⁴, con oltre 90.000 voci, tra cui 10.000 nuovi lemmi e accezioni, 70.000 parole complete di sussidio audio per la pronuncia, 900 illustrazioni a colori a tutta pagina, note linguistiche e appendici etimologiche;
- la *Cambridge History of English and American Literature*, del 1907-21, in 18 volumi, che resta, a tutt'oggi, l'opera più importante di storia e critica letteraria mai pubblicata sugli scritti in lingua inglese;
- i *Roget's Thesauri* in due versioni: a) *Roget's II: The New Thesaurus*, 1995³, con 35.000 sinonimi, comprensivo di definizioni sintetiche delle parole; b) *Ro-*

get's International Thesaurus of English Words and Phrases, del 1922, che presenta la modernizzazione, ad opera di Mawson, della struttura classica del *Rogert*, con oltre 85.000 rimandi e 2.900 citazioni;

- raccolte di citazioni quali le *Familiar Quotations* di John Bartlett, 1919¹⁰, un classico del genere, con oltre 11.000 citazioni; *The Columbia World of Quotations*, del 1996, con 65.000 citazioni da 5.000 autori, divise per temi (ben 6.500); *Simpson's Contemporary Quotations*, del 1988, che contiene più di 10.000 citazioni da 4.000 fonti ed è organizzato in 25 categorie e 60 sezioni;
- otto manuali di stilistica e composizione, tra cui l'*American Heritage Book of English Usage*, del 1996, e *The Columbia Guide to Standard American English*, del 1993.

La nutritissima biblioteca in linea di bartleby.com contiene, inoltre, opere preziosissime quali la Bibbia nella versione di re Giacomo (edizione del 1999) e la raccolta completa dei drammi shakespeariani nell'edizione Oxford del 1914.

Un'altra enciclopedia virtuale da segnalare è la *1911 Edition Encyclopedia*, un vero e proprio classico del suo genere che si trova al sito <http://www.1911encyclopedia.org/>. L'opera si compone di 29 volumi e contiene più di 44 milioni di parole. Gli articoli sono scritti da più di 1.500 autori.

Interessante può risultare anche la *Internet Encyclopedia of Philosophy*, reperibile al sito <http://www.iep.utm.edu/>. Questa pubblicazione raccoglie articoli di tre tipi: contributi originali scritti appositamente da esperti, adattamenti di materiali scritti dai curatori a scopi didattici e, infine, adattamenti da fonti di dominio pubblico (di solito da due o tre fonti per articolo). Nelle intenzioni dei curatori gli articoli del secondo e del terzo tipo, definiti «proto-articoli», sono destinati a venire sostituiti da contributi originali (gli articoli del primo tipo).

Ancora in via di completamento è anche *The Literary Encyclopedia and Literary Dictionary* (al sito <http://www.litencyc.com/>), che si occupa di letteratura in lingua inglese nel mondo, si avvale di contributi di esperti nel settore e pubblica biografie di autori (scrittori soprattutto, ma anche filosofi, musicisti e artisti), monografie sulle loro opere maggiori, su movimenti letterari e su argomenti storici e di teoria e critica letteraria. Il sito merita di essere visitato anche per la presenza di altri tipi di materiali, quali un database di «Books-in-Print», un manuale di stilistica inglese e un glossario. Utilissime anche le *timelines*, per l'opportunità che offrono di contestualizzare personaggi e opere.

Molto diverso è il *Biographical Dictionary* (<http://www.s9.com/biography>), anch'esso in lingua inglese, ma contenente notizie su personaggi di tutto il mondo, dall'antichità ai nostri giorni. Il dizionario, però, per quanto ricco (più di 28.000 voci), è estremamente sintetico, dal momento che per ogni personaggio offre soltanto i dati essenziali: professione, date di nascita e di morte e i nomi e le date di alcune tra le opere maggiori, quando si tratta di artisti. Questo è, per esempio, quello che ci dice di William Shakespeare: «greatest English dramatist

and poet; wrote 154 sonnets, plays *Richard III* 1592-1593, *Romeo and Juliet* 1594-1596, *Hamlet* 1600-1601, *Othello* 1602, *King Lear* 1605, *Macbeth* 1605-1606».

ArtLex (<http://www.artlex.com>) è, invece, un dizionario completamente dedicato all'arte. Sempre in lingua inglese, è indirizzato ad artisti, collezionisti, studenti ed educatori. Vi si trovano definizioni per più di 3.500 lemmi afferenti alla cultura visuale, oltre a migliaia di immagini di supporto, annotazioni sulla pronuncia, citazioni e rimandi incrociati. Tutto questo, e specialmente la fitta rete di rimandi incrociati, rende *ArtLex* uno strumento utile e di agile consultazione.

Passando ai dizionari linguistici, troviamo in rete due dizionari inglese-italiano, italiano-inglese. Il primo è il classico *Hazon*, edito dalla Garzanti/UTET, che si trova all'indirizzo <http://www.garzantilinguistica.it>. Nel sito di questo dizionario, a cui si accede previa registrazione, troviamo anche la coniugazione completa di più di 8.400 verbi regolari e irregolari della lingua inglese, una sezione sulle parole inglesi "false amiche" di parole italiane (simili, cioè, nella grafia, ma diverse nel significato) e una sezione sulla pronuncia. Il sito Garzanti contiene, oltre al suddetto dizionario bilingue, *Digita*, un dizionario d'italiano online con 200.000 voci e accezioni, delle tavole di coniugazione con più di 10.000 verbi regolari e irregolari, 27.000 sinonimi e contrari e una sezione sui dubbi linguistici. L'altro dizionario bilingue è il *Dizionario inglese-italiano, italiano-inglese* di Fernando Picchi, all'indirizzo <http://www.edigeo-online.it/cgi-local/Hoepli/GDI>. Al momento, però, non è possibile dire se l'opera sia stata resa disponibile in rete in via definitiva, come ha fatto la Garzanti/UTET, o provvisoriamente, come iniziativa pubblicitaria. La veste grafica, estremamente scarna, e il rimando ai link per l'acquisto della versione in CD-ROM e della versione cartacea con CD-ROM lasciano supporre che l'accesso gratuito in linea sia soltanto temporaneo. Tra i dizionari della lingua italiana, oltre al Garzanti, c'è quello ricchissimo di Tullio De Mauro, edito da Paravia (<http://www.demauroparavia.it/>), che include circa 160.000 lemmi e sottolemmi ripartiti in due grandi categorie: entrate principali (130.000) e sottolemmi polirematici (30.000). L'opera compare, purtroppo in versione "tagliata", come recita l'avvertenza: «questa versione presenta solo alcune delle caratteristiche del dizionario cartaceo che è ricco di approfondimenti come la fonetica, l'etimologia, la grammatica, i sinonimi e i contrari».

Abstracts of the Papers

Marina Warner, The Pillars of Hercules: *plus ultra*, or the Border to «Virtue and Knowledge». Or Trespassing the Border

Ulysses' journey through the Pillars of Hercules stands for the limit between the Mediterranean Sea and the Atlantic Ocean, symbol of the *suprema orbis meta*. Analyzing the Pillars symbolism, represented on the first coins of the New World and, metaphorically, through the antithetical relation between victory and loss, this paper proceeds to the conclusion that the dollar emblem, but also the construction and dramatic destruction of the Twin Towers, can be interpreted in the light of the dialectics revealed by the Pillars symbolism.

Claudia Corti, Homer and Zeuxis, or the Sister Arts in the Renaissance Aesthetic

During the 15th and 16th centuries, the traditional parallel between the "sister arts" of poetry and painting expands to include a new and original relationship, the one between rhetoric and iconology as stated in the equivalence between Petrarch's "doctus poeta" and Alberti's "doctus pictor", on the basis of a common *linguistic* ground. Starting from both classical theories about "ékphrasis" (poetic descriptions of figurative works), and pictorial adaptations of some rhetorical categories as developed by many continental theorists, this essay proposes to extrapolate communicative and semiotic models common to poetry and art, deduced from a vast range of Renaissance theorists.

Ingrid Hennemann Barale, On the Way Beyond Ourselves: Nietzschean Figures of Transition

This paper inquires into the significance for modern culture of the message assigned by Nietzsche to *Thus Spoke Zarathustra*. Against the background of the ideal of "superman", of the idea of mankind daring to live at its limits, the emblematic figures of the "free spirit", the "wanderer", the "rope-dancer" and the "shepherd" are understood as actual signposts of a new way of being and living.

Vivetta Vivarelli, Nocturnal Myths and Enchanted Landscapes in German and European Poetry from Symbolism to Decadence

In German and European poetry from symbolism to decadence, ancient myths related to sleeping, metamorphosis or Dionysian rapture recur, filtered through the reinterpretation of Hölderlin, Nietzsche and Wagner. Ovidian and Virgilian sulphurous settings appear again in dreamlike gardens thanks to Baudelaire and Mallarmé's translations of Poe or George's translations of Swinburne, Baudelaire and D'Annunzio. Together with dreamlike descriptions of Ovid's "cave of sleep", it is worth noticing the Ovidian stylistic artifice of drawing places through a series of negations.

Paola Pugliatti e Donatella Pallotti, Beyond the Limits of Interior Monologue. Narrative and Discursive Experimentation in Episode 10 of *Ulysses*

Criticism of “Wandering Rocks” has mainly dealt with the episode’s structural “centrality” and chronotopical arrangement but has left the episode’s stylistic features unexplored. The article argues that «Wandering Rocks» is a workshop for subsequent chapters of *Ulysses* whose style it anticipates reshaping forms like free indirect speech («Nausicaa»), first person narration («Cyclops») and simultaneity («Sirens»).

Ornella De Zordo, Bodies beyond the Standard. Resistance Strategies of the Post-modern Subject

Cyborg figures or Great Mothers express the possibility of overcoming rules through the female body. By contrast, the Foucaultian fragile woman dominated by society is taken as an example of the docile body conformed to a superimposed model. Enhancing social opposition through female bodies, this paper illustrates how the anorexic docile body cannot avoid the male erotic gaze, while Carter’s Great Mother or Winterson’s Dog-Woman with their monstrous bodies crossing the human-animal border, turn the male erotic gaze into a “horrotic gaze”.

Sara Barni, Poetry’s Gipsy Stride

Writing is movement towards somewhere else and the poet is a wanderer *par excellence*. In his poems, Hölderlin highlights the dialectic between departure and return and his concept of border. The wanderer crosses each border twice, in leaving and in coming home-wards, a movement mirrored by the metrical line. Also with Mayröcker, the roaming subject epitomizes the ever changing subject and writing becomes a breaking of barricades. Her characters and works are “nomadic”, able to trespass each limit they encounter.

Rita Svandrlik, Brief Annotations on the Border Theme in Ingeborg Bachmann’s Works

The border is one of the main themes in the work of Ingeborg Bachmann (1926-1973). Starting with the concrete reality of its origins, this theme soon gets elaborated in her poetry as well as in her fiction and essays, with dimensions that are not only spatial-symbolic but also temporal-historical, philosophical, poetological, and anthropological; aspects which are invested with utopian force in the poem with which the author most identified herself, *Bohemia Is on the Sea*.

Arianna Antonielli, Between Irony and Pathos: T. S. Eliot’s *Inventions of the March Hare*

Eliot’s hero is the paralytic bourgeois unable to pose his overwhelming question and the *promeneur solitaire* who vainly crosses squalid urban landscapes to recover a mysterious Graal. This paper explores the two places, the street and the bourgeois lounge, shown in Eliot’s early poems, *Inventions of the March Hare*, assuming that they represent the two stages of the same theatre, in the same way that the wanderer and the bourgeois are the two sides of the same hero.

Guido Fink, Anatevka, or about Borders

This paper basically explores the border topic in Sholem Aleichem’s *Yiddish* tales. The main character, Tevije, is the symbol of the wandering Jew unable to leave his *shtetl*, Anatevka, physically and above all spiritually. The author describes his adventures and travels, forced by the czar’s *pogrom*, in order to demonstrate how they are limited by several narrow boundaries, material but also cultural and linguistic.

Lucia Borghese, *Berlin, a City for Morgenstern*

This paper proposes a reading of Christian Morgenstern's poetical text, *Berlin*, taken from *Melancholie* (1906); a poem that deeply marks the turn of the twentieth century. In relation to the metropolis that must be represented, it prefigures a metamorphosis of the nocturne, with the *mise en abîme* of the *fin de siècle* lyric of nature, including the very *nonsense* of grotesque poetry.

Jean M. Ellis D'Alessandro, Metastasio and other Presences: Intertextuality and Hypertextuality in Christina G. Rossetti's Poetry

This paper is an offshoot from a chapter in my (going to be edited) book *Christina Rossetti The Italian Heritage*, (ETS, Pisa 2004) and briefly examines the literary relationship between Christina Rossetti and Metastasio. In fact, analysis shows that Metastasio's influence is evident in Rossetti's early, simple translations (*Amo Te Solo*) as it is in poems of a more intertextual (*The Rose*), or even hypertextual (*Goblin Market*) nature.

Antonio Cassese, «Justice» (*Gerechtigkeit*) versus «the Laws of Authority» (*Disziplin*). Kafka and the Wish to Help Others

The author focuses on the theme concerning "desire to help others", which comes to the fore in Kafka's short story *The Stoker* and also, though in increasingly subtler fashion, in subsequent short stories and in *The Trial*. The attempt to help others always ends up in failure. This is rooted in the insoluble conflict between the impulse to react to injustice and the constraint not to challenge authority.

Gigliola Sacerdoti Mariani, Power boundaries and language power: the American Constitution interpreted by *The Federalist*

This essay examines the discursive strategies Publius used in *The Federalist* (1787-1788), in order to give "the most convincing evidence" that, in the text of the U. S. Constitution, the framers were able to 'check and balance' the conflict of powers, or the "boundary between the federal and state jurisdictions".

Ayşe Saraçgil, On the Border Line: Ottoman and European Culture in the second half of the XIX Century

In the second half of the XIX century Ottoman intellectuals faced the problem of reconciling their Muslim beliefs with the creation of a modern society bearing a European imprint. They attempted to answer this problem by drawing a borderline between Muslim spirituality and European materialism. In this light the article examines in particular the work of Ahmet Midhat, and especially his writings on Voltaire.

Nicholas Brownlees, News, Truth and Invention: the English Literary World Judges the Advent of the Periodical Journalistic Press

In the early seventeenth century English news publications changed their style of news presentation more than once. Yet, however much this varied, what did not alter was the opinion of literary London to the advent of the English press. In these years the comments expressed by English literati on news pamphlets were almost entirely negative. The paper examines the reasons for such a critical response.

Valerie Wainwright, The Rhetoric of Ethics

The article is a survey recent views of and approaches to an ethics-focused criticism, while paying particular attention to the studies of contemporary philosophers who, following the

lead of Iris Murdoch, have argued that literature provides a rich resource for those readers interested in axiological issues.

Giovanna Angeli, From France with Rage: Pierre Jourde's *La littérature sans estomac*

This interview-like paper, presents Pierre Jourde, writer and Professor of French Literature in Valence, and a new critical voice in the European cultural landscape. In 2002 Jourde, in altering Julien Gracq's title *La littérature à l'estomac* (1950) to *La littérature sans estomac*, protested against vacuity and flatness in literary texts considered as masterpieces by the French editorial establishment and supported by the cultural policies of *Le Monde des livres*, the most widespread literary supplement in France. Jourde's pamphlet has become a best-seller.

Alessandro Serpiéri, Literary Criticism on the Verge between Chaos and Cosmos

Starting from the modernist assumption of the insolubility of any relationship between reality and representation, the author proceeds to consider the hermeneutics of deconstructionism in the light of Chaos Theory, which apparently seems to support its key concept of the unpredictability of textual meaning. His conclusion is that the predictable and the unpredictable are both essential to the construction of literary texts, and consequently to any sound critical interpretation. This paper is an offshoot from *The Energy of the Literary Word*, in F. Luotto, M. Scognamiglio (eds.), *Literature: Possible Paths. Twenty Years Later*, Edizioni Goliardiche, Nagnaria Arsa (UD) 2003, pp. 85-98.

Maria Fancelli, «Harsh Comparison». On Comparative Literature according to Vittorio Santoli

This paper wants to repropose to scholarly attention the particular contribution made by the Germanist Vittorio Santoli (1901-1971) to the construction of a comparative literature and a science of literature. Indeed, against the background of Florentine culture in the 30's, the idea of a comparative literature opposed to national literatures and rooted in the study of popular traditions took shape thanks to Santoli and to his teacher Michele Barbi. Santoli's peculiar contribution was not theoretical but revealed itself in an endless experimentation of a coherent research method; for Santoli, comparison was the natural *habitus* of every scholar of literary phenomena, a textual system of checks and a basic set of analytic instruments.

Mario Domenichelli, Europe, National Identities, European Identity and Comparative Literatures

The relation between Italian and European literature/s is a matter connected to a common historical and literary identity and tradition. Approaching the argument from a historical perspective and with a general questioning style, the paper proceeds to underline the difference between the terms "European literature" and "European literatures". Domenichelli's conclusion to the paper is that only in the first case can Italian literature be intended as an integral part of it, because only a single European literature implies a vision of a united Europe.

Beatrice Töttösy, From "Interliterary Cult" to the *Weltliterarisch* Culture

By way of a virtual dialogue between the Hungarian writer Péter Esterházy and George Steiner, this paper sets forth key ideas concerning translation (disruption of harmony *vs.* waywardness), literature (mere vision *vs.* frequented landscape), and the very *sense* of lit-

erature (representation of a mythic-symbolic past *vs.* present culture). In a primarily theoretical vein, the author advances the concept of a shift from the traditional, normative *raison littéraire* to the idea of literature as “comprehension” of the myriad stories of distance/diversity resulting from the interplay among the various forms of literariness that constitute the natural foundation of every language.

Valentina Rossi, Line, Limit, Border: Translation Problems in a Poem by Anna Achmatova

The paper, takes in to account four Italian translations of Anna Achmatova’s *Est’ v blizosti ljudej...* (1915) are taken into account. The basic assumption is that a comparative analysis of different translations of one poem can give some good indications about the structural frame of that particular composition as well as about the stylistic arrangements of the poetical content, peculiar to the author’s poetics in the period concerned.

Anna Maria Aiazzi, The Making of a Memorable Translation: Joyce’s *Ulysses* in the Giulio de Angelis Collection

This article focuses on Giulio de Angelis’ Italian translation of *Ulysses*, published by Mondadori in 1960, with reference to the manuscripts and typescripts held on consignment by Gabinetto G. P. Viessesux in Florence. From these emerges de Angelis’ critical investigation of the joycean text, as well as his philological competence. De Angelis’ translation was not fundamentally changed by the publisher’s revision.

LEA ONLINE: Editor’s Note

With Nicoletta Caputo’s American and English Online Encyclopedias and Dictionaries, we inaugurate a broad, in-depth information service, offered chiefly through LEA ONLINE, about online sites and tools for literary study, research and *divertissement*. This in particular includes telematic libraries, encyclopedias and dictionaries, that is to say, the main sources for critical study as well as for information directed to a *widely* educated public interested in what is happening in the online literary scene.

