

LEA

Lingue e letterature
d'Oriente e d'Occidente

2-2013



UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI FIRENZE

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE E STUDI INTERCULTURALI

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

LEA - Lingue e letterature
d'Oriente e d'Occidente
2

Direttore scientifico / General Editor
Beatrice Töttössy

Caporedattore / Journal Manager
Arianna Antonielli

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2013

LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente. -
n. 2, 2013
ISSN 1824-484x
ISBN 978-88-6655-882-8
DOI: <http://dx.doi.org/10.13128/LEA-1824-484x-2>

Direttore Responsabile: Beatrice Töttössy
Registrazione al Tribunale di Firenze: N. 5356 del 23/07/2004
© 2013 Firenze University Press

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

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

Si ringraziano Luis Alfredo Agusti, Erci Ergün, Haydar Ergülen, Burcu Güçük, Efraim Kristal, Ulli Lust, José Miguel Oviedo, Gustaaf Peek, Marko Pogačar, Sezai Sarioğlu, Petra Soukupová, Fernando de Szyszlo, Kateřina Tučková, Mario Vargas Llosa per la gentile concessione alla riproduzione delle loro opere in questo numero di *LEA*. Si ringraziano tutti gli editori per aver autorizzato la pubblicazione dei testi degli Autori nell'originale e in traduzione. Un particolare ringraziamento agli Eredi di Álvaro Mutis per la concessione.

Editing e composizione: Laboratorio editoriale Open Access con A. Antonielli (caporedattore), K.A. Capellan, I. Colantoni, C. Conti, L. Lo Vasco, A. Olivari, L. Pasquini, C. Pucci, C. Sacchetti.
Elaborazione grafica: Journal Manager.

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

CC 2013 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
Borgo Albizi, 28, 50122 Firenze, Italy
<<http://www.fupress.com/>>

Direttore scientifico / General Editor

Beatrice Tóttössy, Università degli Studi di Firenze

Caporedattore / Journal Manager

Arianna Antonielli, Università degli Studi di Firenze

Comitato scientifico internazionale / International Advisory Board

Giampiero Bellingeri, Università Cà Foscari, Venezia

Ioana Both, Universitatea “Babeş-Bolyai”, Cluj-Napoca

Martha L. Canfield, Università degli Studi di Firenze

Piero Ceccucci, Università degli Studi di Firenze

Massimo Ciaravolo, Università degli Studi di Firenze

John Denton, Università degli Studi di Firenze

Mario Domenichelli, Università degli Studi di Firenze

Roy T. Eriksen, Universitetet i Agder, Kristiansand

Fiorenzo Fantaccini, Università degli Studi di Firenze

Romuald Fonkoua, Université de Strasbourg

Ulf Peter Hallberg, scrittore e traduttore letterario svedese

Ingrid Hennemann, Università degli Studi di Firenze

Matthias Kappler, Università Cà Foscari, Venezia

Serguei A. Kibalnik, St. Petersburg State University

Michela Landi, Università degli Studi di Firenze

Andreas Lombnaes, Universitetet i Agder, Kristiansand

Jesús Munárriz, scrittore spagnolo

Donatella Pallotti, Università degli Studi di Firenze

Stefania Pavan, Università degli Studi di Firenze

Ülar Ploom, Tallinn University

Giampaolo Salvi, Eötvös Loránd University, Budapest

Ayşe Saraçgil, Università degli Studi di Firenze

Rita Svandrlík, Università degli Studi di Firenze

Angela Tarantino, Università La Sapienza, Roma

Beatrice Tóttössy, Università degli Studi di Firenze

György Tverdota, Eötvös Loránd University, Budapest

Christina Viragh, scrittrice svizzera e traduttrice letteraria

Martin Zerlang, University of Copenhagen

Clas Zilliacus, professore emerito, Åbo Akademi, Turku

Indice

Beatrice Töttössy, *Ripensare la funzione della cultura, alta e di massa, insieme, nei labirinti del trauma* XI

SCRITTURE

Proposte d'autore

Mario Vargas Llosa, ad honorem

<i>Il poeta Mario Vargas Llosa, dottore a Firenze</i> . Presentazione di Martha L. Canfield	3
FERNANDO DE SZYSZLO, <i>Sol Negro</i> , 1995	16
MARIO VARGAS LLOSA, <i>Poemas - Poesie</i> . Traduzione di Martha L. Canfield	17
FERNANDO DE SZYSZLO, <i>Camino a Mendieta</i> , 2003	19
FERNANDO DE SZYSZLO, <i>Duino</i> , 1994	20
FERNANDO DE SZYSZLO, dalla serie <i>La Habitación</i> N° 23, 1997	25
FERNANDO DE SZYSZLO, <i>Carta / Elogio de Mario Vargas Llosa - Lettera / Elogio de Mario Vargas Llosa</i> . Traduzione e note di Martha L. Canfield	26-27
FERNANDO DE SZYSZLO, <i>Ceremonia</i> , 2009	30
JOSÉ MIGUEL OVIEDO, <i>La transición clave del realista (de Conversación en La Catedral a La tía Julia y el escribidor) - La transizione chiave del realista (da Conversazione nella «Catedral» a La zia Julia e lo scribacchino)</i> . Traduzione di Claudia Ianniciello	32-33
EFRAÍN KRISTAL, <i>Mario Vargas Llosa y la Comedia humana de Balzac - Mario Vargas Llosa e la Commedia umana di Balzac</i> . Traduzione e bibliografia di Claudia Ianniciello	50-51
FERNANDO DE SZYSZLO, <i>Piedra del Sol</i> , 1997	54
LUIS ALFREDO AGUSTI, <i>Fernando de Szyszlo en el panorama artístico contemporáneo - Fernando de Szyszlo nel panorama artistico contemporaneo</i> . Traduzione di Martha L. Canfield	56-57
FERNANDO DE SZYSZLO, <i>Sol Negro</i> , 2008	60

Situazioni

Da Bogotà a Istanbul: l'universo-mondo di Álvaro Mutis. In memoriam

MARTHA L. CANFIELD, <i>Addio Álvaro Mutis – Salve Magroll il Gabbriere!</i> <i>Le due voci di un solo grande poeta</i>	63
ÁLVARO MUTIS, <i>Poesie: nella voce di Magroll il Gabbriere</i> . Traduzione di Martha L. Canfield	67
ÁLVARO MUTIS, <i>Poesie: nella propria voce di Álvaro Mutis</i> . Traduzione di Martha L. Canfield	71
MARTHA L. CANFIELD, <i>Dialogo con Álvaro Mutis</i>	75

Turchia: traumi passati e presenti

<i>Haydar Ergülen</i> . Presentazione di Ayşe Saraçgil	91
BURCU GÜÇÜK, <i>The Bookseller</i> , 2013 e <i>Reflections</i> , 2013	90/94
HAYDAR ERGÜLEN, <i>Poesie</i> . Traduzione di Ayşe Saraçgil e Angela Tarantino	95
GIAMPIERO BELLINGERI, <i>Nâzım Hikmet e i traumi cullati e agitati sulle onde della radio</i>	101
MATTHIAS KAPPLER, <i>“Benvenuti all’inferno”: aggressione neo-nazista e cultura hip-hop turco-tedesca negli anni Novanta</i>	125
ROSITA D’AMORA, <i>In una lingua che non è la mia: memoria, scrittura e separazione</i>	141
FULVIO BERTUCCELLI, <i>La sinistra turca e il trauma della repressione: il “romanzo del 12 marzo”</i>	151
TINA MARAUCCI, <i>Trauma e memoria del trauma in Huzur di Ahmet Hamdi Tanpınar</i>	163
BURCU GÜÇÜK, <i>Resistanbul</i> , 2013	173
LEA NOCERA, <i>Ferite aperte. Riflessioni sulle relazioni tra cultura e politica in Turchia a margine degli eventi del Gezi Parkı</i>	175
AYŞE SARAÇGİL, <i>Silenzio del trauma. Nazionalismo turco, ebrei e politiche di turchificazione</i>	187
SEZAI SARIOĞLU, <i>Gezi: una rivolta surrealista... suggestioni poetiche</i> . Traduzione di Ayşe Saraçgil, con la collaborazione di Tina Maraucci	205
BURCU GÜÇÜK, <i>(not) Abandoned</i> , 2013	216

STUDI E SAGGI

Itinerari nella Weltliteratur: Ferite nella carta

<i>Il trauma nella letteratura contemporanea. Percorsi possibili</i>	
di Chiara Conterno, Daniele Darra, Gabriella Pelloni, Marika Piva, Marco Prandoni (Gruppo di studio, Università di Bologna, Padova e Verona)	219
LEONTYNA BRATANKOVA, <i>La voce del trauma. Il caso di Petra Soukupová</i>	231
PETRA SOUKUPOVÁ, <i>Traumata v mých románech – Il trauma nei miei romanzi</i> . Traduzione di Leontyna Bratankova	244-245
PETRA SOUKUPOVÁ, <i>První vánoce nové doby – Il primo Natale della nuova era</i> . Traduzione di Leontyna Bratankova	248-249
CHIARA BELTRAMI GOTTMER, <i>Il trauma come “valore aggiunto”. L’opera letteraria di Gustaaf Peek</i>	253
GUSTAAF PEEK, <i>The art of trauma</i>	263
GUSTAAF PEEK, <i>Dover - Dover</i> . Traduzione di Chiara Beltrami Gottmer	266-267
CHIARA CONTERNO, <i>Traumi multipli. Zwischenstationen di Vladimir Vertlib e Spaltkopf di Juleya Rabinowich</i>	269
STEFANIA MELLA, <i>Memorie e ferite storiche. Il caso de l’espulsione di Gerta Schnirch</i>	285

KATEŘINA TUČKOVÁ, <i>Trauma a jeho vztah k literatuře – literatura a její vztah k traumatu - Il trauma e il suo rapporto con la letteratura – la letteratura e il suo rapporto con il trauma</i> . Traduzione di Stefania Mella	298-299
NEIRA MERČEP, <i>Il ritratto di Marko Pogačar. Un'eventuale bozza e qualche schizzo</i>	305
MARKO POGAČAR, <i>Portret slobode zimi. Crtice, pabirci, dvije skice - Il ritratto della libertà d'inverno. Bozza, frammenti, due schizzi</i> . Traduzione di Neira Merčep	320-321
MARKO POGAČAR, <i>Poesie</i> . Traduzioni di Neira Merčep e Maja Cvjetičanin	326
GABRIELLA PELLONI, <i>La Heimat scomparsa. Fratture, memorie e identità nella giovane letteratura tedesca post-Wende</i>	333
MARIKA PIVA, <i>Cantieri tanatologici. Trauma vs scrittura nell'opera di Chloé Delaume</i>	349
MARCO PRANDONI, <i>“Costruiscimi una casa difficile, dolente”. Ramsey Nasr, poeta laureato d'Olanda (2009-2013)</i>	361
GIOVANNI REMONATO, <i>Trauma e fumetto: il viaggio in Italia di Ulli Lust</i>	373

Sui campi del trauma. Interpretazioni

RACHELE BRANCHINI, <i>Trauma Studies: prospettive e problemi</i>	389
STEFANIA ACCIAIOLI, <i>Italia anelata, Italia straniata, Italia ironizzata. E.T.A. Hoffmann e Wilhelm Hauff</i>	403
VIOLA PARENTE-ČAPKOVÁ, <i>La vergogna motivazionale e paralizzante. La figura del parvenu negli scritti di L. Onerva, sullo sfondo storico della Finlandia di inizi Novecento</i>	423
FEDERICO FASTELLI, <i>Avanguardia o sopravvivenza: il Gruppo 70 e la dischiusura del campo letterario</i>	439
TOMMASO MEOZZI, <i>Spazio psichico e organizzazione sociale in Neuromancer (1984) di William Gibson</i>	449
ILARIA NATALI, <i>L'esperienza bellica in “The Send-off” di Wilfred Owen: una prospettiva filologica</i>	465
OLEKSANDRA REKUT-LIBERATORE, <i>L'afflizione in seconda persona nella scrittura dall'alloglossia alle esperienze non autoctone</i>	479
PAOLA PUGLIATTI, <i>Visible Bullets: Critical Responses to Shakespeare's Representation of War</i>	489
CARMELO ANDREA SPADOLA, <i>Reinaldo Arenas e il trauma delle dittature</i>	505

Percorsi linguistici

MARIA CECILIA LUISE, <i>Plurilinguismo e multilinguismo in Europa per una Educazione plurilingue e interculturale</i>	525
ILARIA MOSCHINI, <i>Liberty Icons: Linguistic and Multimodal Notes on the Cultural Roots of Digital Technologies</i>	537

- ÜLAR PLOOM, *Sulla semantica dell'“abisso” nella Divina Commedia: libertà e spazio nell'originale dantesco e nelle traduzioni estoni* 553

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

Memoria, preservazione, letterarietà nel digitale

- ANTONIO CALVANI, *L'innovazione tecnologica nella scuola: come perseguire un'innovazione tecnologica sostenibile ed efficace* 567
- ANTONIO CALVANI, LAURA MENICHETTI, *Quali scenari per le pratiche e-learning nell'università? Gli “Open Educational Path”* 585
- ROSANNA DE ROSA, VALENTINA REDA, *La rivoluzione dei MOOCs: un'analisi di policy framework su scala europea - The MOOCs' (R)evolution. A policy framework analysis at a European level* 594-595

OSSERVATORIO

- LUZ MARY GIRALDO, *Lecturas a Jorge Eduardo Eielson y Mario Vargas Llosa - Letture di Jorge Eduardo Eielson e Mario Vargas Llosa* 634-635
- JORGE ARBELECHE, *Resena de Perú frontera del mundo: Eielson y Vargas Llosa, de las raíces al compromiso cosmopolita - Recensione di Perú frontiera del mondo: Eielson e Vargas Llosa, dalle radici all'impegno cosmopolita* 640-641
- ILARIA MOSCHINI, *Itinerari nei Multimodal Studies. A proposito del volume di Maria Grazia Sindoni (2013), Spoken and Written Discourse in Online Interactions. A Multimodal Approach* 647
- STEFANIA MELLA, *Un nuovo modo per ricordare. A proposito del volume curato da Robert Fisher e Daniel Řiha (2012), Remembering Digitally* 657
- DIANA BATTISTI, *L'educazione e il digitale: tra sostenibilità e vulnerabilità. A proposito dei volumi di Clayton M. Christensen, Henry J. Eyring (2011), The Innovative University: Changing the DNA of Higher Education from the Inside Out e di William H. Bowen (2013), Higher Education in the Digital Age* 663
- CONTRIBUTORS 673

Ripensare la funzione della cultura, alta e di massa, insieme, nei labirinti del trauma

Beatrice Töttösy

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

Le masse lottano anche per l'uomo, ma alla cieca, correndo continuamente il rischio di perdersi, di dimenticare ciò che sono, di lasciarsi sedurre dalla voce di un fabbricante di miti, e perché l'artista non possiede un linguaggio che gli consenta di farsi da loro comprendere. Egli parla, sì, della loro libertà – perché la libertà è una sola – ma in una lingua straniera.
Jean-Paul Sartre (1950)

Raccontando, ebbe inizio la civiltà... Le bugie della letteratura si trasformano in realtà attraverso, lettori trasformati ...
e, a causa della finzione, in perenne discussione con la mediocrità della realtà.
Mario Varga Llosa (2010)

I contributi di *LEA 2013*, proposti da una settantina di studiosi, scrittori e artisti, dai traduttori delle 13 lingue coinvolte, e distribuiti sulle circa 700 pagine della rivista (liberamente accessibili sulla piattaforma editoriale online della Firenze University Press), intendono essere un omaggio allo scrittore Mario Varga Llosa il quale, nella primavera del 2014 sarà ospite di Firenze e del suo Ateneo, per ricevere la laurea honoris causa e per incontrare, nell'università e in vari luoghi della città, i lettori dei suoi romanzi e dei saggi che egli dedica con esplicito *impegno* alla critica culturale.

Il numero 2013 della rivista è di transito, con esso *LEA* chiude definitivamente il programma editoriale con cui era nata nel 2004, come primo periodico filologico-letterario *open access* dell'Università di Firenze. Dai prossimi numeri si dedicherà alle prospettive teoriche legate a più di venti civiltà linguistico-letterarie le quali, dal gennaio 2013, vengono rappresentate dagli studi promossi nel Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali, con esplicita vocazione ad indagare e sperimentare, in termini teorici, storici, culturali, linguistici e “creativi” i vari aspetti della *mondialità letteraria* e della *globalità linguistica*, sul piano sia diacronico che sincronico. L'incontro tra spazi culturali europei e extra-europei dal 2013 è divenuto realmente e concretamente strutturale e potenzialmente programmatico.

Di fronte a questo nuovo contesto appaiono particolarmente interessanti le riflessioni di Mario Vargas Llosa sulla funzione dell'*alta cultura* nell'epoca della *civiltà dello spettacolo*, epoca in cui si assiste a una progressiva conquista di autonomia da parte della tecnica e della tecnologia. Si pensi ad esempio ai nuovi modi di trattare i dati, gli indici, i singoli testi e l'intera testualità (scientifica e non, tra cui quindi quella filologico-letteraria). Tale testualità, con i mezzi tecnologici oggi a disposizione, viene "decostruita" per essere poi "distribuita" e "preservata" in inventari digitali dotati di svariate funzioni, utili e necessarie per chi intenda moltiplicare la sintesi "originaria" in una molteplicità di *modelli* di sintesi. Questo aspetto – della testualità distribuita – accompagna oggi il lavoro letterario analogamente alle altre tipologie del lavoro scientifico.

L'inscindibile connubio tra lavoro letterario (teorico o creativo, qui non importa) e tecnologia, oggi costituisce una potente sfida per gli intellettuali umanisti. In realtà si tratta di un processo le cui radici più recenti risalgono alla seconda metà degli anni Sessanta del Novecento, quando Vargas Llosa si era trasferito in Europa e viveva tra Parigi, Londra e Barcellona e quando – lo citiamo come esempio idealtipico – Hans Blumenberg, filosofo attivo nella Germania federale, contrappose all'ermeneutica dell'identità della sostanza una fenomenologia delle strutture storiche incentrata sull'*identità delle funzioni* (Blumenberg 1966, 2009) oppure quando il sociologo Siegfried J. Schmidt (Janota 1993, 9), sempre nella Germania federale, osservando la trasmutazione dell'idea e della funzione della letteratura, ne propose una ridefinizione ("uno tra altri media in offerta", *ein Medienangebot unter anderem*) e avvertì delle implicazioni, tra cui *in primis* quella di doversi misurare con i media *concorrenti*: "Se alla letteratura può essere attribuito un posto speciale rispetto ad altri media in offerta, è questione da chiarire empiricamente. Ammettere semplicemente questo posto speciale, è ideologia borghese della cultura", *bildungsbürgerliche Ideologie* (Schmidt 1993, 9).

Vargas Llosa oggi, con il suo volume sulla *Civilización del espectáculo* (2012, it. 2013), segnala l'urgenza di una ridefinizione della funzione dello scrittore, della letteratura, dell'intellettuale. Se Hans Blumenberg parlava di *assolutismo della realtà* (in linea con Arnold Gehlen e con i suoi concetti di mondo e di istituzione) e ad esso contrapponeva le metafore e i miti dell'umanità come "veicoli" con l'aiuto dei quali allontanarsi dalla realtà in modo da ridurre la difficoltà di comprensione poggiandosi, per così dire, su "assolutismi" pronti (in sostanza disponendo dell'illustrazione della realtà "in prospettiva" o "a distanza"), Mario Vargas Llosa, oggi, apparentemente "fuori tempo", propone l'utilizzo del patrimonio letterario e culturale collettivo (anch'esso "pronto" ovvero a disposizione) come "mezzo" per affrontare la realtà nella sua interezza e complessità, comprese le sacche di incomunicabilità (D'Agostini, ad esempio capp. 3.2-3.4). Vargas Llosa sostiene cioè l'urgenza di una particolare

formazione letteraria e culturale, di una *Bildung* da svolgere, ad opera di ogni tipo di partecipante ai processi e alle situazioni letterari/e, in termini *creativi e funzionali*; ciò nella prospettiva di produrre coscienza, desideri e “*disillusione del reale*” (Vargas Llosa 2011).

Di questa idea, di *Bildung* condotta sul terreno della creatività e della funzionalità, Vargas Llosa parla anche in un recente colloquio con Gilles Lipovetsky, amico filosofo francese (Vargas Llosa, Lipovetsky 2013), mentre passano in rassegna un denso insieme di categorie (megadiscorso, religione, nazionalismo, totalitarismo, rivoluzione, violenza, sospetto, censura, settarismo, dogma; intrattenimento, spettacolo, consumo, *società alla carta*, vuoto spirituale, disimpegno, frivolezza, snobismo; egoismo, angoscia; generosità, emozione, fiducia nell'azione, *arte delle masse*, *effetto democratizzatore*, distruzione delle ideologie, autonomia, “volontà di creazione”), in cui riconoscono un'adeguata forza per rappresentare la condizione dell'individuo contemporaneo e del suo bisogno di una costante doppia appartenenza, da un lato a una comunità circoscritta, con contorni precisi, “familiare”, *heimlich* e, dall'altro, a una società aperta, “perturbante”, in grado di fungere da “cultura-mondo” (la locuzione è di Lipovetsky).

La tipologia delle categorie adottate nel colloquio acquista un significato concreto – oltre che in termini culturali puri e semplici – anche sul terreno direttamente testuale. Lo riscontriamo leggendo un saggio del 2013 di Walter Siti, dal titolo *Il realismo è l'impossibile* (Siti ha riutilizzato, come titolo, la frase pronunciata da Picasso, in casa Lacan, nel 1955, di fronte alla celebre *L'origine du monde* di Gustave Courbet, 22-23). In questo testo Siti, a proposito del lavoro letterario (in cui individuiamo un lavoro di formazione e autoformazione) scrive: “Nell'impresa scriteriata e arrogante di ri-creare la vita coi segni, la cosa più difficile da riprodurre è la sua *densità*: la vita non è la somma di elementi discreti, i livelli di significazione vi si affollano in un tutto continuo. Dunque chi vuole rappresentarla deve rendere compatta la rappresentazione mediante contiguità, affinché il dubbio di un lavoro a tavolino non si insinui; una volta che hai preso all'amo il lettore non devi più lasciarlo scappare” (17). Si sa che il primo lettore dello scrittore è egli, lettore di sé stesso.

Ai Lettori di *LEA 2013*, partendo dalla cultura-mondo vargasllosiana, attraverso quella di Álvaro Mutis, alla cui memoria il Comitato della rivista ha voluto dedicare uno spazio particolare, e passando per gli studi, le riflessioni e le immagini che riguardano la Turchia moderna e le sue “ferite aperte” nel Gezi Parki (Nocera, *infra* 175-186), vengono proposte due soste nello spazio della Weltliteratur. Una prima sosta è occasione per conoscere funzionalità e creatività della “formazione letteraria” nella – attuale e “giovane” – letteratura austriaca, ceca, croata, francese, olandese e tedesca, anche nell'ottica citata da

Walter Siti. Gli scrittori oggetto di studio nella sezione *Ferite nella carta. Il trauma nella letteratura contemporanea*, e spesso anch'essi direttamente coinvolti con contributi propri (creativamente) funzionali allo studio che li riguarda, nelle opere qui indagate propongono percorsi (di formazione e autoformazione, di fiction e autofiction) a partire da molteplici realtà traumatiche e sempre con uno sguardo vivo sui filtri tecnologici. Emergono importanti capacità di mediazione e, ovunque, l'urgenza di *ancorare* il soggetto – con e dentro la lingua che definiamo “d’ambiente letterario” e che è dotata di una specifica funzione culturale – in modo che sia un soggetto che comprende (Conterno, Darra, Pelloni, Piva, Prandoni, *infra* 221, 223), che vi sia “disillusione del reale” (che raggiungiamo tornando “dal viaggio in una bella fantasia”), per riprendere ancora una volta il termine su cui Vargas Llosa ha posto un particolare accento nel suo Discorso Nobel.

Nella sezione *Sui campi del trauma*, dove *LEA* propone una seconda sosta nello spazio della Weltliteratur, inaugurata da un'accurata riflessione sui *Trauma Studies* (Branchini, *infra* 389-402), cinque studi introducono in realtà letterarie mettendo in rilievo la dimensione storica delle questioni teoriche trattate (Acciaioli, *infra* 403-422; Parente-Capková, *infra* 423-438; Natali, *infra* 465-478; Pugliatti, *infra* 489-503; Spadola, *infra* 505-521), e tre ulteriori testi (Fastelli, Meozzi, Rekut-Liberatore, *infra*) affrontano invece aspetti attuali della comunicazione e del discorso in letteratura direttamente sul piano teorico.

La sezione dedicata a *Percorsi linguistici* si articola in tre campi di grande attualità, dalla glottodidattica (educazione linguistica e plurilinguismo, Luise, *infra* 525-535), alla comunicazione e linguistica multimodale (Moschini, *infra* 537-552), alla traduttologia e filologia dantesca (in relazione italo-estone, Ploom, *infra*, 553-564).

In *LEA 2013* si continua con la sistematica frequentazione di spazi contigui agli studi linguistici e letterari, tra cui in questo fascicolo l'ormai esteso campo della didattica digitale e “globale” (Calvani, *infra* 567-584; Calvani e Menichetti, *infra* 585-593; De Rosa e Reda, *infra* 594-631). I testi proposti nell'*Osservatorio* si ricongiungono a studi presenti nelle precedenti sezioni, come proposte di itinerari con cui integrare i percorsi già conclusi (Giraldo e Arbeleche recensiscono il volume *Perù frontiera del mondo: Eielson e Vargas Llosa, dalle radici all'impegno cosmopolita*, Moschini propone letture sui Multimodal Studies, Mella e Battisti arricchiscono ulteriormente i percorsi nella cultura digitale, riguardo alla memoria il primo testo, sul digitale nella formazione universitaria il secondo).

Sul piano editoriale *LEA 2013* continua a introdurre nuovi strumenti che la rendano liberamente e gratuitamente accessibile in modi sempre più ric-

chi e articolati. In collaborazione con altre aree di studi, *LEA* promuove il “bilinguismo accademico” (ovvero l’adozione nella propria comunicazione scientifica, da parte dei singoli accademici, di almeno 3 lingue attive). Sono attività quotidiane consolidate sia il doppio referaggio anonimo, sia la scelta del tendenziale plurilinguismo della rivista, anzitutto per contribuire, con questa scelta, alla regolare preservazione e crescita del lessico scientifico, letterario, specialistico e ordinario di tutte le civiltà linguistico-letterarie con le quali *LEA* e i suoi autori collaborano o da cui provengono. Oltre a rispettare pienamente la normativa nazionale, regionale e comunitaria in materia di comunicazione digitale e di accesso alle opere e infrastrutture digitali realizzate e mantenute con fondi pubblici, i contributi presenti nella rivista sono ora forniti dell’identificativo DOI (nella versione assegnabile agli oggetti digitali ad accesso aperto) che permette l’immediata e inequivocabile tracciabilità di ogni singolo testo e oggetto digitale. Il Laboratorio editoriale Open Access, che in supporto al Coordinamento editoriale provvede alle attività redazionali, collabora con *LEA* a incrementare la presenza della rivista negli aggregatori internazionali. Infine un’anticipazione: si ha l’intenzione di garantire la lettura online diretta (in formato html) e, appena possibile, in formato e-book.

Sembra che si sia raggiunto un momento evolutivo nell’editoria open access che ormai in sé garantisce di essere al punto auspicato da Vargas Llosa e Lipovetsky (2013, 32): “Difendere l’alta cultura significa difendere non solo la piccola élite che gode dei prodotti dell’alta cultura, ma anche difendere cose fondamentali per l’umanità come la libertà e la cultura democratica. L’alta cultura ci difende dal totalitarismo e dall’autoritarismo, ma anche dal settarismo e dal dogma”. Si tiene presente che “Il seme del crollo dell’estetica e dell’alta cultura si trova nell’alta cultura stessa” (Vargas Llosa, Lipovetsky, 2013).

Bibliografia

- Blumenberg Hans (1966), *Die Legitimität der Neuzeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
Trad. it. C. Marelli (1992), *La legittimità dell’età moderna*, Genova, Marietti.
- (2009), *Geistesgeschichte der Technik. Aus dem Nachlass*, hrsg. von A. Schmitz, B. Stiegler, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Trad. it. di A. Schmitz, B. Stiegler (in corso di stampa), *Storia dello spirito della tecnica*, Milano, Mimesis.
- Bertoni Federico (2013), “La letteratura al crocevia dei saperi - Conversazione con Remo Ceserani”, *Transpostcross*, <http://transpostcross.it/images/stories/sito/Interfacce/2011/Bertoni_Ceserani.pdf> (02/2013).
- D’Agostini Franca (2013), *Realismo? Una questione non controversa*, Torino, Bollati Boringhieri.
- De Caro Mario, Ferraris Maurizio, a cura di (2012), *Bentornata realtà*, Torino, Einaudi.
- Ferraris Maurizio (2012), *Manifesto del nuovo realismo*, Bari, Laterza.
- Siti Walter (2013), *Il realismo è l’impossibile*, Roma, nottetempo.

- Schmidt Siegfried J. (1993), "Literaturwissenschaft als interdisziplinäres Vorhaben", in J. Janota (Hrsg.), *Vielfalt der kulturellen Systeme und Stile*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 3-19.
- Somigli Luca, a cura di (2013), *Negli archivi e per le strade. Il ritorno alla realtà nella narrativa di inizio millennio*, Roma, Aracne.
- Vargas Llosa Mario (2011 [2010]), *Elogio della lettura e della finzione*, trad. it. di Paolo Collo, Torino, Einaudi.
- (2012), *La civilización del espectáculo*, Madrid, Santillana Ediciones. Trad. it. di F. Niola (2013), *La civiltà dello spettacolo*, Torino, Einaudi.
- Vargas Llosa Mario, Lipovetsky Gilles (2013), "Alta cultura o cultura di massa? Conversazione", *Lettera internazionale* 117 (3° trimestre 2013), 29-33.

SCRITTURE

Proposte d'autore

Mario Vargas Llosa, ad honorem

Il poeta Mario Vargas Llosa, dottore a Firenze

Presentazione di Martha L. Canfield

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

Abstract:

In this article the polycentric and polymorphous writing of Mario Vargas Llosa is presented from his first novels until his most recent critic production. Just one literary genre seemed to miss in his long and prolific career: poetry. Nevertheless, this article demonstrates how poetry too is an unknown but fundamental part of Vargas Llosa's lifework. As a tribute to this incredible trajectory, the University of Florence will be honoured to confer him the Honorary Doctorate in spring 2014.

Keywords: Honorary Doctorate, poetry, Spanish-American literature, University of Florence, Vargas Llosa.

Il nome di Mario Vargas Llosa comincia ad acquistare prestigio e fama internazionali già negli anni '60, cioè dopo la pubblicazione dei suoi primi romanzi, *La ciudad y los perros* (*La città e i cani*), del '63, e *La casa verde*, del '66. Sono gli anni in cui "scoppia" – è proprio il caso di dirlo – il fenomeno chiamato *boom* della letteratura ispanoamericana. A un tratto, nel giro di pochi anni, la narrativa ispanoamericana, che fino a quel momento aveva seguito pedissequamente modelli europei, soprattutto francesi e spagnoli, oppure si era rinchiusa in ambiti locali che fuori dalle frontiere potevano interessare soltanto gli addetti ai lavori, si è rivelata come un ambito letterario di vasta e profonda innovazione, straordinariamente attraente per lettori di lingue e nazioni diversissime. Lo scrittore cileno José Donoso, che di lì a poco sarebbe stato riconosciuto come un altro protagonista di questo "esplosivo" e accattivante fenomeno culturale, decise di scrivere – ancora sulla marcia degli eventi – una *Historia personal del "boom"* (*Storia personale del "boom"*), nella quale sottolineava la concentrazione in quantità e qualità di tante opere ispanoamericane in poco tempo, che avevano meravigliato lui stesso per primo. Diceva Donoso (1972):

In un periodo di appena sei anni, tra il 1962 e il 1968, ho letto *La muerte de Artemio Cruz*, *La ciudad y los perros*, *La casa verde*, *El astillero*, *Paradiso*, *Rayuela*, *Sobre héroes y tumbas*, *Cien años de soledad* e altri ancora, a quell'epoca appena pubblicati. D'improvviso, quindi, una dozzina di romanzi, quanto meno notevoli, venne irruentemente a popolare uno spazio fino allora deserto. (Trad. it. di Gazzola 1974, 9)

I responsabili di quelle opere, che lui non nomina perché dà per scontato che tutti li conoscano, sono Carlos Fuentes (Messico, 1928-2012), Mario Vargas Llosa (Perù, 1936), Juan Carlos Onetti (Uruguay, 1909-1994), José Lezama Lima (Cuba, 1910-1976), Julio Cortázar (Argentina, 1914-1984), Ernesto Sábato (Argentina, 1911-2011) e Gabriel García Márquez (Colombia, 1927). La prima cosa che colpisce in questo riepilogo è che Vargas Llosa è il più giovane di tutti, e non di pochi anni; e la seconda è che nel breve periodo in cui si consolida il boom lui pubblica non un capolavoro, bensì due: *La ciudad y los perros*, nel '63, e *La casa verde*, nel '66. Per di più tre anni dopo, nel 1969, avrebbe prodotto un terzo capolavoro, *Conversación en La Catedral* (*Conversazione nella Cattedrale*).

I due romanzi, usciti quando lui non era ancora trentenne, presentavano subito – con tematiche e ambientazioni molto diverse – delle strutture narrative sorprendenti, innovative e che richiedevano il coinvolgimento e la partecipazione del lettore. Nello stesso anno 1963 uscì *Rayuela* di Julio Cortázar (tradotta in italiano *Il gioco del mondo*) che stabiliva chiaramente una nuova concezione della lettura, quella fattibile grazie al “lettore complice”. Questa non eliminava il passivo lettore tradizionale, ma proponeva un modo rivoluzionario di affrontare il rapporto con la narrativa, e suggeriva che ogni lettore poteva scegliere liberamente se rimanere ancorato al sistema tradizionale o fare un passo avanti. Non è possibile che Vargas Llosa avesse letto *Rayuela* prima di scrivere *La ciudad y los perros*, ma è chiaro che questo giovane era già in sintonia spontanea e precoce con i grandi maestri dell'epoca e che insieme a loro avrebbe cambiato il concetto della letteratura e avrebbe dato, lungo gli anni a venire, tanti motivi di “piacere” e di “godimento” (secondo la famosa distinzione fatta da Barthes).

Dopo avere affrontato nel primo romanzo l'ambiente urbano e la complessa stratificazione sociale del Perù attraverso il microcosmo del collegio militare Leoncio Prado, e nel secondo romanzo zone e personaggi appartenenti alla città di Piura, nel deserto della costa nord, e alla selva amazzonica peruviana, in seguito Vargas Llosa decide di confrontarsi con un tema ancora nuovo. Il suo terzo romanzo, in effetti, *Conversación en La Catedral*, ricrea il clima di oppressione vissuto sotto la dittatura di Manuel A. Odría (1948-1956), e viene così a integrare quell'importante filone della narrativa ispanoamericana conosciuto come *romanzo della dittatura*. Il genere, o sottogenere, era stato inaugurato dal Nobel Miguel Ángel Asturias, considerato un precursore del boom, con *El señor Presidente*, del 1946. Da sottolineare che, ancora una volta, Vargas Llosa è tra i primi ad affrontare l'emblematico filone nel 1969, arricchitosi in seguito con lo stesso romanzo di Asturias – che venne ripubblicato varie volte dalla casa editrice Losada di Buenos Aires (1948, 1952, 1959) e poi nel 1969 dalla Aguilar di Madrid –, nonché con altri memorabili capolavori degli stessi membri del boom: *Maten al león* (1969) del messicano Jorge Ibargüengoitia, *Yo el Supremo* (1974) del paraguaiano Augusto Roa Bastos, *El recurso del método* (1974) del cubano Alejo Carpentier e *El otoño del patriarca* (1975) di Gabriel García Márquez.

Due anni dopo, nel 1971, Vargas Llosa si misura con un'altra forma di creazione: la critica letteraria, e pubblica uno studio sull'opera di uno degli autori più letti all'epoca, Gabriel García Márquez. Il volume, intitolato *García Márquez: historia de un deicidio*, costituisce un'analisi minuziosa e lucida del percorso creativo del futuro Nobel colombiano, a partire dalle prime opere fino ad arrivare al capolavoro *Cent'anni di solitudine*. Il titolo, senz'altro insolito e curioso, riassume la teoria di fondo: lo scrittore non si accontenta del mondo in cui vive, cioè del mondo creato in cui ci tocca vivere, e di conseguenza, sfidando il Creatore, se ne fa un altro, che è appunto il mondo letterario dove fa vivere le proprie creature e dove sviluppa le storie che lui vuole. Ecco perché si merita l'epiteto di "deicida". La teoria sarebbe tornata più tardi e più volte, applicata ad altri autori e anche a se stesso. Nello stesso anno 1971 pubblica in effetti *Historia secreta de una novela (Storia segreta di un romanzo)*, dove analizza la propria modalità creativa e percorre le varie tappe della scrittura del suo secondo romanzo, *La casa verde*. Poi, nel 1975, esce *La orgía perpetua*, dedicato a Flaubert e a *Madame Bovary*; e in anni più recenti vengono alla luce monografie dedicate a Victor Hugo, a Borges e a Juan Carlos Onetti.

Nella propria produzione però Vargas Llosa compie un'importante variazione di tema e di tono narrativo e scopre lo humour, che segna i suoi romanzi degli anni '70, con una buona dose di ironia nonché con la sperimentazione della parodia. Nel 1973 esce *Pantaleón y las visitadoras (Pantaleón e le visitatrici)*, dove il militare Pantaleón deve svolgere il delicato compito di fornire svago sessuale ai commilitoni, altrimenti stressati e di conseguenza poco efficienti nel loro duro lavoro; la gestione di un gruppo di prostitute da portare in carceri darà luogo a situazioni paradossali e decisamente comiche. Nel 1977 esce *La tía Julia y el escribidor (La zia Julia e lo scribacchino)*, dove a partire da un'esperienza autobiografica, il matrimonio con la zia acquisita Julia Urquide, costruisce una storia in cui la passione giovanile si intreccia con la vocazione letteraria, presente sia nel giovane Varguitas che in Pedro Camacho, personaggio quest'ultimo insieme emblematico e comico, autore di radiodrammi, lo "scribacchino" del titolo, in effetti. La parodia del genere popolare e la follia progressiva dell'"autore modello" scatenano la grande comicità del romanzo. E danno inoltre adito a riflessioni sul rapporto tra autobiografia e finzione, tra vita e letteratura che non finiscono qui. Il romanzo è dedicato a Julia Urquide, la "zia Julia", anche se il loro matrimonio era già finito, ma l'autore tiene a introdurre, prima della fine, la "cugina Patricia", seconda e definitiva moglie, come strizzando un occhio e facendola così partecipare in questo gioco di verità e menzogna che è da sempre per Vargas Llosa la letteratura. O come dirà in un altro libro anni dopo: le menzogne letterarie racchiudono sempre una profonda verità, "la verità delle menzogne". E ancora: "Le menzogne dei romanzi non sono mai gratuite: colmano le insufficienze della vita" (Vargas Llosa 1990; trad. it. di Morino 1992, 13).

La decade degli anni Ottanta si apre con una nuova sperimentazione e un nuovo capolavoro: *La guerra del fin del mundo* (1981). Qui Vargas Llosa si misura con un genere tradizionale che nella nuova letteratura ispanoamericana si è ricreato con alcune caratteristiche speciali e certe differenze riguardo al canone. Si tratta del cosiddetto “nuovo romanzo storico”, in cui emergono – oltre alla ricreazione di eventi e periodi del passato, non necessariamente remoti – le tecniche dell’intertestualità, l’uso di diverse voci narranti, e altri tratti elaborati dal romanzo postmoderno. In questa nuova fatica di Vargas Llosa si apprezza innanzi tutto il fatto di trasferirsi in un paese diverso dal suo, cioè il Brasile, e di ricostruire un episodio storico effettivamente accaduto, la rivolta di Canudos, ma anche il riferimento a una fonte letteraria ben precisa, che è il celebre romanzo di Euclides Da Cunha, *Os sertões* (1902).

I seguenti anni Ottanta vedono Vargas Llosa molto impegnato politicamente, con incarichi ufficiali di grande entità: il più memorabile è quello del 1983, nominato direttamente dal presidente Belaúnde Terry come capo della commissione d’inchiesta sul caso Uchuraccay, per far luce sull’assassinio di otto giornalisti da parte di alcuni terroristi. In seguito, sotto la presidenza di Alan García, lui va all’opposizione, contestando diverse iniziative del governo e decidendo finalmente di presentarsi come candidato alle elezioni del 1990, in concorrenza con Alberto Fujimori. Le inchieste pre-elettorali davano a Vargas Llosa un grande consenso; tuttavia nel ballottaggio finale risultò vincitore Fujimori, e questo convinse lo scrittore a ritirarsi definitivamente dalla politica e anche, per un periodo, dal proprio paese, stabilendosi in Spagna, dove chiese inoltre la cittadinanza spagnola. Questa gli venne immediatamente concessa senza che dovesse rinunciare a quella peruviana. In questi anni di coinvolgimento pubblico così intenso, la sua produzione letteraria tuttavia non diminuì, dimostrando ancora una volta la sua straordinaria energia creativa e la sua singolare capacità di eccellere in diversi campi letterari. Negli anni Ottanta – e forse perché intensamente impegnato nelle vicende del proprio paese –, egli ritorna su tematiche nazionali, dà molto spazio alla produzione giornalistica e teatrale, ma non trascura la narrativa e produce una serie di opere in cui acquistano corpo personaggi e situazioni che scopre in quegli anni e sui quali ci tiene a lasciare la propria testimonianza, la propria denuncia e le proprie riflessioni – come Palomino Molero o Alejandro Mayta –, o che risorgono dalla sua memoria, in mezzo a personaggi già trattati, come la Chunga, o che servono per riproporre ancora le proprie concezioni della creazione letteraria, come Kathie. Nascono così, e vengono messe in scena, le *pièces* *La señorita de Tacna* (1981), *Kathie y el hipopótamo* (1983) e *La Chunga* (1986); e vengono pubblicati i romanzi *Historia de Mayta* (1984), *¿Quién mató a Palomino Molero? (Chi uccise Palomino Molero?)* del 1986, *El hablador (Il narratore ambulante)* del 1987 e *Elogio de la madrastra (Elogio della matrigna)* del 1988. Nell’inquietante romanzo dedicato a Palomino Molero ritorna Lituma e l’autore

ricrea il clima di corruzione e di ipocrisia che attanaglia le sfere di potere; con *El hablador* si ritorna nel mondo della selva per indagare su antiche e misteriose tradizioni di gruppi indigeni dell'Amazzonia peruviana; invece, con la *madrastra* – la “matrigna” – Vargas Llosa inaugura una nuova linea narrativa, questa volta legata all'erotismo.

In Spagna, negli anni Novanta, lasciandosi dietro (non senza amarezza) l'attività politica, Vargas Llosa si concentra totalmente nell'attività letteraria. Entra a far parte della Real Academia Española (RAE) e torna a occuparsi anche teoricamente di narrativa, del rapporto vita-finzione e di teatro, pubblicando nel 1993 ben tre opere: il libro autobiografico *El pez en el agua* (*Il pesce nell'acqua*), il romanzo *Lituma en los Andes* (*Il caporale Lituma sulle Ande*) e il testo teatrale *El loco de los balcones* (*Il pazzo delle terrazze*). Nel 1996 riunisce in un volume intitolato *La utopía arcaica* le riflessioni che per lunghi anni l'hanno accompagnato a proposito del suo connazionale José María Arguedas e la letteratura creata e stimolata da lui, conosciuta con il nome di “neo-indigenismo”. Poi, nel 1997, ritorna sul genere della narrativa erotica con *Los cuadernos de don Rigoberto*. Nel 2000 affronta nuovamente il tema della dittatura e pubblica un romanzo considerato dalla critica fra i più significativi della sua vasta produzione: *La fiesta del Chivo* (*La festa del Caprone*), che racconta le vicende legate alla dittatura di Rafael Leónidas Trujillo nella Repubblica Dominicana e l'attentato in cui venne ucciso. Qui la ricostruzione storica molto precisa è stata fatta da parte di Vargas Llosa a partire da documenti studiati appositamente durante un suo soggiorno a Santo Domingo. Ma le novità di questo ennesimo capolavoro sono soprattutto due: la discussione etico-filosofica sulla legittimità morale del tirannicidio, a partire dalle considerazioni di San Tommaso d'Aquino, e la creazione di un personaggio femminile al centro del romanzo, Urania Cabral, nel quale l'autore s'immedesima e di cui riesce a dare un ritratto psicologico intenso, drammatico e verosimile, forse come una vecchia sfida con se stesso a partire dal modello ammiratissimo di Flaubert e di Mme. Bovary, oggetto di studio del suo terzo libro di saggistica, già citato, *L'orgia perpetua*, del 1975.

I romanzi più recenti sono *El paraíso en la otra esquina* (*Il paradiso è altrove*) del 2003, che combina la storia di Gauguin con quella della nonna, la femminista *ante litteram* Flora Tristán; *Travesuras de la niña mala* (*Avventure della ragazza cattiva*) del 2006, dove si ritorna al complesso rapporto tra invenzione narrativa e proiezione autobiografica; *El sueño del celta* (*Il sogno del celta*) del 2010, che ricostruisce la vita di Roger Casement, console britannico nel Congo Belga e in Perù, che denunciò lo sfruttamento selvaggio e il genocidio perpetrati dal regime di Leopoldo II nel Congo, nonché le atrocità compiute dalla compagnia di Julio César Arana, l'Amazon Peruvian Company, e dalla britannica Peruvian Rubber Company nella selva del Putumayo peruviano; e – ultimo per ora – *El héroe discreto* (2013), con il quale il Premio Nobel torna alla sua terra per recuperare lo humour e ricostruire un melodramma in cui s'inseriscono alcuni dei suoi

personaggi già conosciuti, quali Lituma, gli in conquistabili, don Rigoberto, Lucrecia, Fonchito, ora in un Perù attuale e più prospero. L'uscita del suo ultimo romanzo avviene, in effetti, dopo il conferimento del Premio Nobel per la Letteratura, il 7 ottobre 2010; il discorso di accettazione, *Elogio de la lectura y de la ficción*², viene pronunciato nella Grande Sala dell'Accademia Svedese il 7 dicembre dello stesso anno, alla presenza della sua costante compagna, la moglie Patricia, e dei suoi tre figli, Álvaro, Gonzalo e Morgana.

L'intensa produzione narrativa – non interrotta nemmeno dall'uragano del Nobel, che l'ha costretto a moltiplicare infinitamente la sua presenza per incontri, seminari, altri premi, ecc. ecc. – non ha mai escluso né il teatro né la saggistica. Le ultime opere teatrali pubblicate e messe in scena, qualche volta con la partecipazione dello stesso Vargas Llosa come attore, sono: *Odiseo y Penélope* (2007), *Al pie del Tâmesis (Appuntamento a Londra)* del 2008 e *Las mil noches y una noche* (Le mille notti e una notte) del 2009, un adattamento della serie di racconti classici della letteratura araba. Tra le opere di saggistica più recenti – che scegliamo senza la certezza di conoscerne la totalità – pubblicate in spagnolo e anche in italiano, ricordiamo: *Literatura y política* (2001), *Diario de Irak* (2003), *Israel-Palestina. Paz o guerra santa* (2006), e *La civilización del espectáculo* (2012). Sia il libro sull'Iraq che quello sui rapporti tra Israele e Palestina sono stati scritti dopo una attenta ricerca sul posto, con numerose interviste a protagonisti e a gente anonima, iracheni, palestinesi e israeliani, ed entrambi sono arricchiti da una preziosa documentazione fotografica fatta dalla figlia dello scrittore, Morgana, fotografa professionista che l'ha accompagnato durante questi viaggi.

Non sarebbe giusto chiudere questo elenco di lavori vargallosiani senza citare altri due libri di saggistica recentemente pubblicati in Italia. Uno è il volume in cui raccoglie molti articoli giornalistici i quali – scritti tra il 1962 e il 1981 e dedicati a due scrittori francesi, Jean-Paul Sartre e Albert Camus, che lo hanno decisamente segnato – nel loro insieme evidenziano un processo interiore particolare e illuminante e permettono di capire come è cambiata nel tempo la sua visione del mondo. Inoltre ai suoi lettori fornisce un altro motivo di ammirazione nel verificare la capacità di Vargas Llosa di riconoscere i propri errori e di agire di conseguenza, non nascondendo mai i conflitti ideologici interiori. Il volume in questione s'intitola *Entre Sartre y Camus*, uscì in spagnolo nel 1981 e venne tradotto tardivamente in italiano nel 2010. L'altro volume è scritto a quattro mani con Claudio Magris per trattare ancora il rapporto tra realtà e letteratura, tra società e lavoro letterario: s'intitola *La letteratura è la mia vendetta* e per ora esiste soltanto in italiano.

Questo veloce excursus attraverso la vastissima opera di Vargas Llosa permette di affermare – come abbiamo fatto altre volte – che il caso del Nobel peruviano è assolutamente eccezionale. Poche volte nella storia letteraria, in effetti, troviamo scrittori capaci di eccellere in diversi campi letterari, con opere memorabili per la forza dei contenuti e per innovare la tradizione letteraria,

per l'invenzione di nuove strutture narrative o teatrali, o per le coraggiose trasposizioni della lingua parlata, essendo anche, nello stesso tempo, autori di stimolanti proposte teoriche o di illuminanti analisi di testi propri o altrui. Ancora più raro è che uno scrittore con tante e tali doti sia pure un accanito difensore dei diritti civili e si prodighi a tale scopo nell'attività pubblica e politica e nel giornalismo. Questo è, in effetti, il caso straordinario di Mario Vargas Llosa.

E questa è la prima ragione per cui abbiamo pensato di onorare la nostra Università proponendolo come candidato al conferimento della laurea honoris causa. La seconda ragione è che Mario Vargas Llosa è particolarmente legato alla città di Firenze, dove ha trascorso almeno un paio di volte nella sua vita dei lunghi soggiorni in maniera anonima per concentrarsi sulla scrittura di alcuni dei suoi capolavori. Così è nato, per esempio, il suo romanzo *El hablador*. La proposta è stata accolta dal Ministero e lui ha confermato che sarà tra noi nella primavera del 2014 per portare a termine la relativa cerimonia insieme ad altre attività collaterali.

Eppure – poiché con lui le sorprese non finiscono mai – ci manca ancora di vedere un altro genere letterario, coltivato da giovanissimo e poi messo da parte, ma sicuramente tenuto al centro del suo cuore, come dimostrano alcuni suoi interventi critici su vari poeti peruviani (si ricorda in particolare Antonio Cisneros, Carlos Germán Belli, Jorge Eduardo Eielson), e come si è dimostrato ultimamente con la pubblicazione di alcuni testi poetici in proprio. Così, per fare onore a quest'ultima prova della sua inarrestabile vena creativa, abbiamo pensato di dedicare a lui il presente numero della rivista *LEA*, dove ci saranno due suoi testi poetici, molto diversi ma ugualmente emblematici. In questo numero si proporrà inoltre una scelta di immagini dell'artista peruviano Fernando de Szyszlo – considerato tra i più rilevanti fondatori dell'arte plastica latinoamericana contemporanea –, amico fraterno di Vargas Llosa.

I due testi poetici, “Estatua viva” e “Padre Homero”, affrontano due argomenti paradigmatici e che sono stati sempre alla base delle riflessioni teoriche e pratiche dello scrittore Vargas Llosa: il rapporto poeta-poesia – nel senso più generico di *poiesis*, creazione mediante la parola – e il rapporto realtà-rappresentazione. Il primo tema è presentato mediante un personaggio reale e mitico insieme, che costituisce il primo punto di riferimento nella cultura occidentale, padre della nostra letteratura, ossia della letteratura europea e americana: Omero. Vargas Llosa non può che chiamarlo, in effetti, “Padre Omero”.

Il poemetto a lui dedicato parte da due constatazioni fondamentali: la prima è che non sappiamo se sia veramente esistito, se era uno o molti, o nemmeno quello, soltanto una leggenda. Ma questo non importa perché l'opera a lui attribuita costituisce comunque la prima radice del nostro mondo, il centro di gestazione dei nostri sogni. La seconda è che dai suoi poemi,

dall'*Iliade* e dall'*Odissea*, partono le configurazioni che diventano imperiture e assolute, primi riferimenti per parlare dei temi che assillano l'essere umano di tutti i tempi: l'amore e la morte, la fedeltà e il tradimento, la fatalità e la libera scelta... Chi meglio di Ettore e Andromaca potrebbe incarnare l'amore coniugale, chi meglio di Elena e Paride l'amore erotico, chi meglio di Penelope la fedeltà, chi meglio di Achille il conflitto della giusta scelta esistenziale? Non sappiamo, dice Vargas Llosa, se le storie cantate da Omero avessero "radici / nella storia reale / o erano fantasie / della sua immaginazione incandescente". Ma in ogni caso è sicuro che esse "hanno fondato / il mondo in cui viviamo".

È comprensibile che il grande "raccontatore di storie" che è Vargas Llosa trovi la sua filiazione diretta nel primo grande poeta epico della nostra civiltà, si senta discendere direttamente da lui, perché come il nobile padre, anche lui ha sentito da sempre il bisogno di tessere storie esemplari, attraversate da un messaggio profondo che illumina il ruolo dell'uomo sulla terra, e che senza dubbio è un messaggio che viene da lontano, oltre i confini del proprio autore – Omero, Vargas Llosa – perché ogni autore, ogni aedo, ogni trovatore, ogni cantautore, ogni "narratore ambulante" è capace di esternare quella voce interiore che gli suggerisce storie e formule, è capace di tradurla e di portarla agli altri. Quella voce interiore oggi la possiamo chiamare in tanti modi – anche freudianamente "voce dell'inconscio" –, ma per essa il Padre Omero aveva trovato una denominazione forse più poetica, forse – perché no? – più giusta: dea. "Canta o dea l'ira ostinata del Pelide Achille..."³.

La grandiosità del compito portato avanti da Omero, così come dell'opera che ci ha lasciato in eredità lungo i secoli e i millenni, non deve necessariamente condizionare l'identità umana del personaggio: il grande vate può essere stato sicuramente una persona semplice, affabile, buono e allegro, capace di giocare e d'intrattenersi con i bambini, come un nonno affettuoso e alquanto eccentrico: "Io lo indovino come un / vecchietto generoso / ed eccentrico / sempre a divertire grandi e piccoli / con favolose avventure / di guerrieri e di mostri [...]". Tuttavia il contrasto tra l'umanità e la sublimità (divinità) del Vate si rende tangibile in un particolare del suo ritratto – anche questo trasmesso dalla tradizione e sottolineato da Vargas Llosa –, che è precisamente la sua cecità: "Le orbite vuote dei suoi occhi / illuminano come due soli / le acque, le isole e le spiagge / del Mediterraneo". Omero è colui che non può vedere davanti a sé, ma ha dentro di sé tutta la storia che illumina l'essere umano e il suo percorso esistenziale. Nel paradosso reale o leggendario c'è una profonda verità: la sua cecità è il nostro sole.

Il secondo poemetto, "Estatua viva", propone un altro dilemma, quello esistente tra la vita reale e la vita raffigurata dall'arte: l'essere rappresentato da una statua, ha un'anima? Ha dei sentimenti? Si racconta che Michelangelo dopo avere scolpito Mosé gli diede un colpo di martello sul ginocchio e gli disse: Perché non parli? Leggenda o meno, è sicuro che la verosimiglianza e la forza emotiva e spirituale che può comunicare un'opera d'arte, in parti-

colare una scultura, possono destare il vivo desiderio di scoprirne l'anima. Vargas Llosa esprime questo desiderio essenziale. E parte, nell'epigrafe che precede il poemetto, da una citazione di Rubén Darío – padre moderno ma ugualmente indispensabile nella tradizione ispanica – in cui il dilemma tra “bellezza marmorea”, quindi senza anima, e interiorità sensitiva e sofferente si pone a partire dalla bellezza del verbo poetico, dove pertanto il marmo è in realtà metafora della parola. Non è casuale nemmeno questa associazione, dal momento che proviene da uno scrittore.

Nel poemetto l'io poetante corrisponde alla scultura stessa che si lamenta – come già Darío – di non essere compresa e di dover subire la discriminazione da parte di coloro che ignorano o non sanno percepire l'anima racchiusa nell'opera d'arte. E qui la *statua vivente* si fa eco di tutte le sue sorelle appartenenti alle varie dimensioni o linguaggi dell'arte: la pittura, la poesia, la danza... La tradizionale polemica tra arte e vita, Vargas Llosa l'associa qui, tramite la sua scultura animata, al concetto di *purezza*: l'arte pura, così come la poesia pura, sono state all'inizio del Novecento al centro di dibattiti che vedevano il vissuto, e pertanto il racconto del vissuto, la confessione, l'aneddoto, l'emozione come l'impurità che poteva inquinare l'arte o la poesia, capaci altrimenti di innalzarsi nella *purezza* delle essenze, dei concetti, della dimensione filosofica oltre l'immediatezza del reale. Invece, secondo la nostra *statua vivente*, la perfezione della forma può custodire una nostalgia della carne che è un altro modo di vivere. Quale dei due è più puro lo decide la statua stessa: per lei è sicuramente quello dell'arte.

E poi Vargas Llosa fa un altro passo avanti, centrando un altro dibattito fondamentale della filosofia contemporanea, presente anche nella letteratura: la nostalgia della carne implica – anche se può sembrare contraddittorio – la nostalgia della morte. Confessa la sua *statua vivente*: “A parte / fare l'amore [...] vorrei / parimenti / morire. / L'immortalità / è lunga / e / noiosa”; e le sue parole evocano immediatamente l'astio del perdurare indefinitamente, che toglie ogni gioia all'istante vissuto. Nel 1946 Simone de Beauvoir aveva dato corpo a questa idea col suo personaggio Raimon Fosca, protagonista di *Tous les hommes sont mortels*, romanzo che si trova sicuramente tra le opere di formazione del giovane Vargas Llosa, così come tutta l'opera di Sartre e la filosofia dell'esistenzialismo. Tuttavia nel Nostro, come si vede nel poemetto in cui la sua voce assume il ritmo molto scandito e il tono fermo della statua, questa esaltazione della vita, che non può prescindere dall'accettazione lucida della morte, convive con l'ansia d'immortalità, già magnificamente affrontata da Unamuno⁴, ansia o *fame* ancestrale nell'uomo, o quanto meno nella nostra cultura, come chiaramente indicato dalla psicologia freudiana e postfreudiana, e penso soprattutto a Norman O. Brown e al suo *Life against Death* (1959), anch'egli senza dubbio frequentato da Vargas Llosa.

“L'immortalità è noiosa”, assicura l'io poetante del testo vargallosiano. Ma l'inevitabile contraddizione compare poco dopo, quando dal monologo

della statua emerge senza ombra di dubbio quello che ogni scrittore, ogni artista agogna e cerca di ottenere attraverso la propria creazione: durare nel tempo, avere un posto nella memoria imperitura delle generazioni a venire. La saggezza della coscienza insegna ad accettare la morte, l'immodificabile condizione mortale degli esseri viventi. Ma lo slancio utopico e sublime, senza freni, di colui che – come un *piccolo dio*, secondo la definizione di Huidobro⁵ – riesce a creare esseri, storie, mondi in concorrenza con quelli reali, consiste nell'aspirare a far durare nel tempo queste creature, a renderle, se non imperiture, "meno periture".

L'opera d'arte è una creatura vivente: in essa la vita del suo creatore palpita e vibra, e forse la sua esistenza – guidata da un'anima che è solo in parte proiezione di quella del suo creatore mentre per il resto è mistero e imprevedibile destino – sarà più pura, più essenziale, e se non imperitura magari meno peritura di quella del suo mortale creatore:

La nostalgia
della parola
e della carne,
non è vivere?
È vivere in
maniera
più pura
– o dovrei dire
meno impura? –
più essenziale,
non così stupida
e forse
meno
peritura.

Note

¹ Il testo corrisponde a una conferenza scritta originariamente in inglese e letta alla Washington State University nel dicembre del 1968. Nel 1971 venne pubblicata la versione in spagnolo, con numerose ristampe, l'ultima del 2001. In un terzo momento, questo testo, tradotto da Glauco Felici, venne inserito come prologo nell'edizione italiana del romanzo: vedi *La casa verde*, preceduto da *Storia segreta di un romanzo* (1991).

² Il testo verrà pubblicato da *El País* di Madrid, e poco dopo tradotto in italiano e pubblicato da Einaudi: *Elogio della lettura e della finzione* (2011).

³ Nella traduzione in ottava rima di Giacomo Casanova, diceva: "Canta d'Achille, o Dea, l'orrendo sdegno" (v. Casanova 1992, 91). In spagnolo, la traduzione più usata è stata quella di Luis Segalá y Estalella, che iniziava proprio così: "Canta, oh diosa, la cólera del Pelida Aquiles" (v. Homero 1954, 9).

⁴ Miguel de Unamuno parla ripetutamente di "hambre de inmortalidad", sia nella poesia che nella saggistica. Si vedano in particolare: *Del sentimiento trágico de la vida* (1913; *Del sentimento tragico della vita. Negli uomini e nei popoli*, 2004) e *La agonía del cristianismo* (1925; *Agonia del cristianesimo*, 2012).

⁵ Nella sua "Arte poetica", raccolta in *El espejo de agua* (1916), diceva Vicente Huidobro: "Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas! / Hacedla florecer en el poema; Sólo para nosotros / Viven todas las cosas bajo el Sol. // El poeta es un pequeño Dios". E nella traduzione di Gabriele Morelli: "Perché cantate la rosa, o Poeti! / Fatela fiorire nella poesia; / Solo per noi / Vivono tutte le cose sotto il Sole. // Il poeta è un piccolo Dio" (Huidobro 1995, 58-59).

Riferimenti bibliografici

Testi di Mario Vargas Llosa citati

- (1963) *La ciudad y los perros*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Enrico Cicogna (1967), *La città e i cani*, Milano, Feltrinelli.
- (1966) *La casa verde*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Enrico Cicogna (1970), *La Casa Verde*, Torino, Einaudi.
- (1969) *Conversación en La Catedral*, 2 vols., Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Enrico Cicogna (1971), *Conversazione nella Cattedrale*, Milano, Feltrinelli; con una prefazione di Glauco Felici (1998), *Conversazione nella «Cattedrale»*, Torino, Einaudi.
- (1971) *García Márquez: historia de un deicidio*, Barcelona-Caracas, Barral/Monte Ávila.
- (1971) *Historia secreta de una novela*, Barcelona, Tusquets.
- (1973) *Pantaleón y las visitadoras*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Angelo Morino (2001), *Pantaleón e le visitatrici*, Torino, Einaudi.
- (1975) *La orgía perpetua*, Barcelona, Bruguera. Trad. it. di Angelo Morino (1986), *Lorgia perpetua*, Milano, Rizzoli.
- (1977) *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Angelo Morino (1979), *La zia Julia e lo scribacchino*, Torino, Einaudi.
- (1981) *Entre Sartre y Camus*, Río Piedras (Puerto Rico), Editorial Huracán. Trad. it. di Martha L. Canfield (2010), *Tra Sartre e Camus*, Milano, Libri Scheiwiller.
- (1981) *La guerra del fin del mundo*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Angelo Morino (1983), *La guerra della fine del mondo*, Torino, Einaudi.
- (1981) *La señorita de Tacna*, Barcelona, Seix Barral.
- (1983) *Kathie y el hipopótamo*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Laura González (1987), *Kathie e l'ippopotamo*, Firenze, La casa Usher.
- (1984) *Historia de Mayta*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Angelo Morino (2002), *Storia di Mayta*, Torino, Einaudi.
- (1986) *La Chunga*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Ernesto Franco (1987), *La Chunga*, Genova, Costa & Nolan.
- (1986) *¿Quién mató a Palomino Molero?*, Madrid, Grupo Santillana. Trad. it. di Angelo Morino (2004), *Chi uccise Palomino Molero?*, Torino, Einaudi.
- (1987) *El hablador*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Angelo Morino (2010), *Il narratore ambulante*, Torino, Einaudi.
- (1988) *Elogio de la madrastra*, Barcelona, Tusquets. Trad. it. di Angelo Morino (1999), *Elogio della matrigna*, Torino, Einaudi.
- (1990) *La verdad de las mentiras*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Angelo Morino (1992), *La verità delle menzogne*, Milano, Rizzoli.
- (1993) *El loco de los balcones*, Barcelona, Seix Barral.

- (1993) *El pez en el agua*, Madrid, Alfaguara. Trad. it. di Vittoria Martinetto, Angelo Morino (2011), *Il pesce nell'acqua. Autobiografia*, Milano, Libri Scheiwiller.
- (1993) *Lituma en los Andes*, Lima, Planeta. Trad. it. di Angelo Morino (1995), *Il caporale Lituma sulle Ande*, Milano, Rizzoli.
- (1996) *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo*, México, Fondo de Cultura Económica; Madrid, Alfaguara, 2008.
- (1997) *Los cuadernos de don Rigoberto*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Glauco Felici (1997), *I quaderni di don Rigoberto*, Torino, Einaudi.
- (2000) *La fiesta del Chivo*, Madrid, Grupo Santillana. Trad. it. di Glauco Felici (2000), *La festa del Caprone*, Torino, Einaudi.
- (2001) *Literatura y política*, Madrid, Cátedra Alfonso Reyes. Trad. it. di Roberta Bovaia (2005), *Letteratura e politica. Due visioni del mondo*, Firenze, Passigli.
- (2003) *Diario de Irak*, fotografie di Morgana Vargas Llosa, Madrid, El País-Aguilar. Trad. it. di Glauco Felici (2003), *La libertà selvaggia. Diario dall'Iraq*, Torino, Einaudi.
- (2003) *El paraíso en la otra esquina*, Madrid, Grupo Santillana. Trad. it. di Glauco Felici (2003), *Il paradiso è altrove*, Torino, Einaudi.
- (2004) *La tentación de lo imposible*, Madrid, Alfaguara. Trad. it. di Antonella Ciabatti (2011), *La tentazione dell'impossibile. Victor Hugo e "I Miserabili"*, Milano, Libri Scheiwiller.
- (2004) *Un demi-siècle avec Borges*, coordination et traduction de Albert Bensoussan, Paris, L'Herne. Finora non esiste la pubblicazione in spagnolo.
- (2006) *Israel-Palestina. Paz o guerra santa*, Madrid, Aguilar. Trad. it. di David Iori (2009), *Israele-Palestina. Pace o guerra santa. Dallo smantellamento delle colonie al trionfo delle destre*, Milano, Libri Scheiwiller.
- (2006) *Travesuras de la niña mala*, Madrid, Grupo Santillana. Trad. it. di Glauco Felici (2006), *Avventure della ragazza cattiva*, Torino, Einaudi.
- (2007) *Odiseo y Penélope*, Madrid, Galaxia Gutemberg.
- (2008) *Al pie del Tâmesis*, Lima, Alfaguara. Trad. it. di Ernesto Franco (2009), *Appuntamento a Londra*, Torino, Einaudi.
- (2008) *El viaje a la ficción. El mundo de Juan Carlos Onetti*, Madrid, Alfaguara.
- (2009) *Las mil noches y una noche*, Lima, Alfaguara.
- (2010) *El sueño del celta*, Madrid, Grupo Santillana. Trad. it. di Glauco Felici (2011), *Il sogno del celta*, Torino, Einaudi.
- (2012) *La civilización del espectáculo*, Lima, Alfaguara. Trad. it. di Federica Niola (2013), *La civiltà dello spettacolo*, Torino, Einaudi.
- (2013) *El héroe discreto*, Madrid, Alfaguara. Trad. it. di Federica Niola (2013), *L'eroe discreto*, Torino, Einaudi.

Magris Claudio, Vargas Llosa Mario (2012), *La letteratura è la mia vendetta*, Milano, Mondadori.

Altri testi citati

Asturias Miguel Ángel (2000 [1946]), *El Señor Presidente*, Madrid, Cátedra. Trad. it. di Raul Schenardi (2007), *Il Signor Presidente*, Roma, Fahrenheit 451.

- Barthes Roland (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil. Trad. it. di Lidia Lonzi (1975), *Il piacere del testo*, Torino, Einaudi.
- Beauvoir Simone de (1946), *Tous les hommes sont mortels*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Giancarlo Vigorelli (1949), *Tutti gli uomini sono mortali*, Milano, Mondadori; con un'introduzione di Francesca Sanvitale, 1983.
- Brown Norman O. (1959), *Life against Death*, Middletown (CT), Wesleyan University Press. Trad. it. di Silvia Besana Giacomoni (1964), *La vita contro la morte. Il significato psicoanalitico della storia*, Milano, Adelphi.
- Casanova Giacomo (1992), *Iliade di Omero*, a cura di Paolo De Angelis, Palermo, Novecento.
- Cortázar Julio (1963), *Rayuela*, Buenos Aires, Sudamericana. Trad. it. di Flaviarosa Nicoletti Rossini (2004 [1969]), *Il gioco del mondo*, Torino, Einaudi.
- Donoso José (1972), *Historia personal del "boom"*, Barcelona, Anagrama. Trad. it. di Maria Luisa Gazzola (1974), *Storia personale del "boom"*, Milano, Bompiani.
- Homero (1954), *La Iliada*, versión directa y literal del griego por Luis Segalá y Estal-ella, Madrid, Austral.
- Huidobro Vicente (1995), *Viaggi siderali. Antologia poetica*, a cura di Gabriele Morelli, Milano, Jaca Book.
- Roa Bastos Augusto (1979 [1974]), *Yo el Supremo*, La Habana, Casa de las Américas. Trad. it. di Stefano Bossi (1978), *Io il Supremo*, Milano, Feltrinelli.
- Unamuno Miguel de (1961 [1913]), *Del sentimiento trágico de la vida*, México, Editorial Azteca. Trad. it. di Justino López, García Plaza (2004), *Del sentimento tragico della vita. Negli uomini e nei popoli*, presentazione di Fernando Savater, Milano, Piemme.
- (1986 [1925]), *La agonía del cristianismo*, Madrid, Alianza. Trad. it. di Enrico Rubetti (2012), *Agonia del cristianesimo*, Milano, Bompiani.



Fernando de Szyszlo, *Sol Negro*, 1995, aquaforte, 150 x 95 cm

Poemas / Poesie

Mario Vargas Llosa

Traduzione italiana di Martha L. Canfield

“Padre Homero”

No sabemos si era uno o muchos.
Ni siquiera sabemos si existió
o lo inventamos
para dar un dueño y una leyenda
a los poemas que fundaron
el mundo en que vivimos.

Las cuencas vacías de sus ojos
iluminan como dos soles
las aguas, las islas y las playas
del Mediterráneo.
Tampoco sabemos si las historias
que cantó tuvieron raíces
en la historia real
o fueron fantaseadas
por su imaginación incandescente.

Yo lo adivino como un
viejecito bondadoso
y excéntrico
divirtiéndolo a niños y ancianos
con fabulosas aventuras
de guerreros y monstruos
en una época inusitada
en que hombres y dioses
andaban entreverados
y las batallas se ganaban
con caballos de madera,
elíxires y magias.

Lo diviso entre sombras y
chisporroteo de fogatas, en
aldeas con olor
a vino y aceite,
pulsando su lira
acompañado por el murmullo del mar
y la resaca,
rodeado de caras expectantes.

“Padre Omero”

Non sappiamo se era uno o molti.
Non sappiamo nemmeno se sia esistito
o l'abbiamo inventato
per dare un padrone e una leggenda
ai poemi che hanno fondato
il mondo in cui viviamo.

Le orbite vuote dei suoi occhi
illuminano come due soli
le acque, le isole e le spiagge
del Mediterraneo.
Non sappiamo nemmeno se le storie
da lui cantate abbiano radici
nella storia reale
o erano fantasie
della sua immaginazione incandescente.

Io lo indovino come un
vecchietto generoso
ed eccentrico
sempre a divertire grandi e piccoli
con favolose avventure
di guerrieri e di mostri
in un'epoca insolita
in cui uomini e dèi
giravano mescolati
e le battaglie si vincevano
con cavalli di legno,
elisir e magie.

Lo intravedo tra ombre e
lo scoppiettio delle fiamme, in
villaggi con odore
di vino e di olio,
suonando la sua lira
accompagnato dal mormorio del mare
e la risacca,
attorniato da volti in attesa.

Su fantasía y su verba
embellecían las anécdotas
que traían los marineros de sus viajes:
las canciones voluptuosas
de las sirenas,
los mordiscos de Escila
y los soplidos de Caribdis
que hundían a los veleros
y los náufragos que se tragaba
Polifemo.

En el corazón de sus mitos
palpitaban
las chismografías de los ancianos,
las endechas de las viudas y
las letanías de las madres
cuyos hijos raptaron
los piratas
para convertirlos en remeros.

Imagino su cabeza como
un volcán que crepita no lava
ni fuego
sino historias,
una sinfonía de heroísmos,
apariciones, pesadillas,
bravatas, amores, hechicerías
y fastuosas celebraciones
de dioses y diosas
con hombres y demonios.

Nadie sabía de dónde venía
ni adónde iba.
Sus barbas eran blancas y
sus ojos, antes de vaciarse,
habían sido azules.
Su túnica tenía mil
remiendos
y sus sandalias
tan gastadas
habían dado la vuelta al mundo
y al trasmundo.
El encanto de su voz
la suavidad de sus palabras
el color y la fosforescencia
con que narraba
daban a sus historias
la fuerza contagiosa
de la danza y la música,
esa estela que perseguía
a sus oyentes

La sua fantasia e loquacità
impresiosivano gli aneddotti
che i marinai portavano dai viaggi:
le voluttuose canzoni
delle sirene,
i morsi di Scilla
e le ventate di Cariddi
che affondavano i velieri
e i naufraghi inghiottiti
da Polifemo.

Nel cuore dei suoi miti
pulsavano
tutti i pettegolezzi dei vecchi,
i lamenti funebri delle vedove
e le litanie delle madri
i cui figli erano stati rapiti
dai pirati
per farli diventare rematori.

Immagino la sua testa come
un vulcano che non erutta lava
né fuoco
ma storie,
una sinfonia di eroismi,
apparizioni, incubi,
bravate, amori, stregonerie,
e fastose celebrazioni
di dèi e di dee
con uomini e demoni.

Nessuno sapeva da dove veniva
né dove se ne andava.
La sua barba era bianca e
i suoi occhi, prima di svuotarsi,
erano stati blu.
La sua tunica aveva mille
rammendi
e i suoi sandali
tanto consumati
avevano fatto il giro del mondo
e dell'altro mondo.
L'incanto della sua voce
la soavità delle sue parole
il colore e la fosforescenza
con cui raccontava
davano alle sue storie
la forza contagiosa
della danza e la musica,
quella scia che inseguiva
i suoi ascoltatori

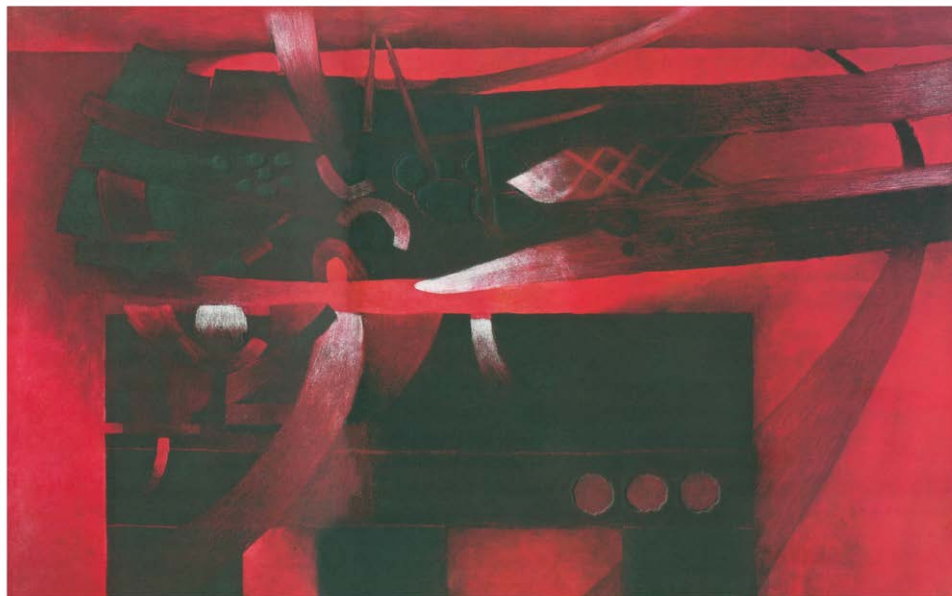
en el sueño
y los incitaba a aprender sus versos
de memoria
a repetirlos
de padres a hijos
de pueblo en pueblo
y de siglo en siglo,
hasta nosotros.

Gracias, abuelo,
inventor del Occidente.
Qué pobre sería nuestra historia
sin tus historias,
qué mediocres
nuestros sueños
sin tus sueños.

nel sonno
e li spingeva a imparare i suoi versi
a memoria
a ripeterli
da padri a figli
da un popolo a un altro
e da un secolo a un altro,
fino ad arrivare a noi.

Grazie, nonno,
inventore dell'Occidente.
Quanto povera sarebbe la nostra storia
senza le tue storie,
quanto mediocri
i nostri sogni
senza i tuoi sogni.

San Pedro de Atacama, 22 de febrero de 2008 San Pedro de Atacama, 22 febbraio 2008



Fernando de Szyszlo, *Camino a Mendieta*, 2003, acuaforte, 95 x 150 cm



Fernando de Szyszlo, *Duino*, 1994, serigrafía, 76 x 65 cm

“Estatua viva”

Se juzgó mármol y era carne viva
Rubén Darío

I

Tengo un revoltijo
en la cabeza:
pensamientos,
un sombrero de
púas y barrotos
descascarados
y la imagen de
una pierna
fragante de
mujer.
(Digo fragante
pero podría decir
también
suculenta,
voluptuosa,
aterciopelada,
núbil o
febril)
La armazón
deleznable
que me colma
significa dispersión,
riqueza,
no confusión.
Soy todas
esas cosas:
desechos y sueños,
basura y deseo,
belleza,
escombros
y una tierna
ansiedad.

II

Decir que no vivimos
porque somos de madera
piedra o bronce
es una
infame calumnia.
Hablo en plural
pensando en
mis hermanas:
habitan en el
corazón de las
pinturas,

“Statua vivente”

Fu giudicata marmo ed era carne viva
Rubén Darío

I

Ho una confusione
nella testa:
pensieri,
un cappello di
spine e di spranghe
screpolate
e l'immagine di
una gamba
fragante di
donna.
(Dico fragante
ma potrei dire
lo stesso
succulenta,
voluttuosa,
vellutata,
nubile o
febbre)
L'armatura
fragile
che mi riempie
significa dispersione,
ricchezza,
non confusione.
Sono tutte
queste cose:
residui e sogni,
immondizia e voglia
bellezza,
rottami
e una tenera
ansia.

II

Dire che non viviamo
perché siamo di legno
pietra o bronzo
è una
calunnia infame.
Parlo al plurale
pensando alle
mie sorelle:
abitano nel
cuore dei
dipinti,

de los poemas,
 en las acrobacias
 de las bailarinas
 o aparecen
 y desaparecen,
 disgregadas,
 diseminadas,
 intensas,
 inefables,
 invisibles,
 en los efluvios
 de la música.
 ¿No vivimos?
 Amamos,
 soñamos,
 sentimos,
 sobresaltadas,
 transidas
 y exaltadas
 por los misterios
 de la vida,
 impregnadas
 de sensaciones
 delicadas
 y potentes
 deseos.
 La nostalgia
 de la palabra
 y de la carne
 ¿no es vivir?
 Es vivir de
 manera
 más pura
 –¿o debería decir
 menos impura?–
 más esencial,
 no tan estúpida
 y acaso
 menos
 perecedera

III

Confinada en
 este parque
 de sauces,
 castaños,
 senderos de grava,
 césped
 y bancas de madera
 tengo una existencia
 llevadera,

delle poesie,
 nelle acrobazie
 delle ballerine
 o compaiono
 e scompaiono,
 dissociate,
 disseminate,
 intense,
 ineffabili,
 invisibili,
 negli effluvi
 della musica.
 Non viviamo?
 Amiamo,
 sogniamo,
 sentiamo,
 spaventate,
 affrante
 ed esaltate
 dai misteri
 della vita,
 impregnate
 di sensazioni
 delicate
 e potenti
 desideri.
 La nostalgia
 della parola
 e della carne,
 non è vivere?
 È vivere in
 maniera
 più pura
 – o dovrei dire
 meno impura? –
 più essenziale,
 non così stupida
 e forse
 meno
 peritura

III

Confinata in
 questo parco
 di salici,
 castagni,
 sentieri di ghiaia,
 prato
 e panche di legno
 ho un'esistenza
 sopportabile,

quieta y tranquila
aunque no exenta
de compensaciones
y sorpresas.
No me molesta
que los perros
me orinen
levantando
una pata.
Me emociona
que los enamorados
se besen
y acaricien
en la sombra
que proyecta,
que los vagabundos
se acurruquen
a mis pies
cubiertos de cartones
para sortear
la noche.
Pero odio
a los muchachos
que con navajas
filudas
me rasguñan
y desportillan
tratando
de pasarme
sus inmundos
tatuajes.
Cierto:
sufro a veces
por
mi mudez
y mi inmovilidad.
En los veranos
calurosos
me gustaría
refrescarme
en el estanque
de los patos
y en los inviernos
cantar
entonadas melodías
o recitarle
un poema romántico
a la luna.
Son sueños
imposibles,
como partir

quieta e serena
eppure non priva
di gratificazioni
e di sorprese.
Non mi disturba
che i cani
mi piscino sopra
sollevando
una gamba.
Mi emoziona
che gli innamorati
si bacino
e si accarezzino
sotto l'ombra
che proietta,
che i senzatetto
si raccolgano
ai miei piedi
coperti con cartoni
per sopportare
la notte.
Ma detesto
quei ragazzi
che con i coltelli
affilati
mi graffiano
e mi scheggiano
cercando
di trasferirmi
i loro luridi
tatuaggi.
Certo:
a volte soffro
per via
del mio mutismo
e della mia immobilità.
Durante le estati
torride
mi piacerebbe
rinfrescarmi
nello stagno
delle anitre
e d'inverno
cantare
intonate melodie
o recitare
una poesia romantica
alla luna.
Sono sogni
impossibili,
come partire

en expedición
al Polo Norte
o susurrarle en
el oído
palabras tiernas
a esa muchacha
pelirroja
que contempla
la geografía
de las nubes
y suspira

IV

Además
de hacer el amor,
de eyacular
con alegría
e ímpetu
en el cuerpo
de mi amada,
también
me gustaría
morir.
La inmortalidad
es larga
y
aburrida.
Lo que da
pasión y frenesí
a la vida
es saber
que
más pronto
o más tarde
se termina.
A veces
me desmoraliza
una
premonición:
que
cuando a todos
estos humanos
se los hayan
comido los
gusanos
y a todos
los árboles
que me rodean
los hayan
carbonizado
los incendios,

con una spedizione
al Polo Nord
o sussurrare
tenere parole
all'orecchio
di quella ragazza
dai capelli rossi
che contempla
la geografia
delle nuvole
e sospira

IV

A parte
fare l'amore,
ed eiaculare
con allegria
e impeto
nel corpo
della mia amata
vorrei
parimenti
morire.
L'immortalità
è lunga
e
noiosa.
Quello che dà
passione e frenesia
alla vita
è sapere
che
prima o poi
finalmente
si finisce.
A volte
mi scoraggia
una
premonizione:
che
quando tutti
questi umani
saranno ormai
mangiati dai
vermi
e tutti
gli alberi
che mi circondano
saranno
carbonizzati
dagli incendi,

marchitado
los años
o arrebatado
los vientos
del huracán,
yo seguiré
aquí,
lozana
y joven,
desafiando
al tiempo
con la serenidad
de las estrellas.

Washington D.C., 28 de octubre de 2003

avvizziti
dagli anni
o sradicati
dai venti
dell'uragano,
io sarò sempre
qui,
gagliarda
e giovane,
sfidando
il tempo
con la serenità
delle stelle.

Washington D.C., 28 ottobre 2003



Fernando de Szyszlo, dalla serie *La Habitación* N° 23, 1997, acquaforte, 114 x 84 cm

Carta / Elogio de Mario Vargas Llosa*

Fernando de Szyszlo

La primera imagen que se presenta cuando pensamos en ti, querido Mario – y tratamos de ser objetivos y olvidarnos del antiguo afecto que nos une y que está cimentado en la admiración por tu trabajo –, es la de un novelista. Seguramente es gracias a tus novelas que te hiciste conocido en el mundo de las letras. No cabe duda que eres un gran novelista, uno de los grandes novelistas del siglo XX, y lo serás también de este siglo. Pero al mismo tiempo, eres más que eso: perteneces al grupo de escritores y pensadores en los que los criterios éticos son determinantes. Desde muy temprano se manifestaron presentes en ti, simultáneamente, dos preocupaciones: la “palabra justa”, flaubertiana, vinculada a la belleza, y la eficacia de la prosa y el criterio ético, tan evidente este último en escritores franceses contemporáneos como Gide, Sartre, Malraux y Camus.

A pesar del grupo Cahuide y de Fidel, no creo que en ti haya habido nunca una ideología política arraigada, sino que hubo siempre una búsqueda de la verdad, y que en esa búsqueda, las concepciones políticas fueron acomodándose a tus criterios morales, que nunca estuvieron subordinados a consignas sino siempre a convicciones muy profundas que correspondían a una escala de valores que con el tiempo se fueron perfilando.

Tus novelas no solamente deslumbraron a un público no acostumbrado a leer en español obras tan ambiciosas, con un lenguaje y una estructura totalmente contemporáneos, si se quiere experimentales, sino que al mismo tiempo estaban habitadas de un contenido palpitante que nos hablaba de los días que acabábamos de vivir o que estábamos viviendo. Eran Faulkner o Joyce, pero hablando de problemas no únicamente personales o subjetivos, sino vinculados y referidos a nosotros, a la circunstancia social y política en que esos textos fueron creados. En ellas están presentes los fantasmas, las angustias que asedian a todo creador latinoamericano, esa urgencia de escribir al mismo tiempo en el lenguaje que su época ha desarrollado pero sin olvidar los problemas y las frustraciones que la circunstancia de donde vienen les impone: Miraflores, la calle Porta, el Leoncio Prado, San Marcos, el hotel Wetter, etc.

Cuando desde tus inicios asumes ese compromiso que abarca a un Vargas Llosa narrador de historias, función que siempre has privilegiado en el escritor, y a la circunstancia social en que el escritor vive y trabaja, y de la que es al mismo tiempo espectador y actor, ese complejo compromiso te abrió un horizonte ilimitado para lo que sería tu trabajo en el transcurso de la vida.

Lettera / Elogio di Mario Vargas Llosa*

Fernando de Szyszlo

Traduzione italiana e note di Martha L. Canfield

La prima immagine che ci si presenta quando pensiamo a te, caro Mario – e cerchiamo di essere obiettivi e di dimenticare l'antico affetto che ci lega, basato sull'ammirazione per il tuo lavoro –, è quella di un romanziere. Sicuramente è grazie ai tuoi romanzi che ti sei fatto conoscere nel mondo delle lettere. Non c'è dubbio che sei un grande romanziere, uno dei grandi romanziere del Novecento, e lo sarai anche di questo secolo. Ma nello stesso tempo, sei qualcosa di più: appartieni al gruppo di scrittori e di pensatori per i quali i criteri etici sono determinanti. Molto presto si presentarono in te, simultaneamente, due preoccupazioni: la “parola giusta”, flaubertiana, legata alla bellezza, e l'efficacia della prosa e il criterio etico, quest'ultimo così evidente in scrittori francesi contemporanei come Gide, Sartre, Malraux e Camus.

Malgrado il gruppo Cahuide¹ e la vicenda con Fidel², non credo che ci sia mai stata in te un'ideologia politica radicale, piuttosto una costante ricerca della verità, e all'interno di quella ricerca le concezioni politiche si sono andate configurando secondo i tuoi criteri morali, che non sono mai stati assoggettati a parole d'ordine bensì a convinzioni molto profonde che corrispondevano a una scala di valori che con il tempo sono andati definendosi sempre di più.

I tuoi romanzi non soltanto meravigliarono un pubblico non abituato a leggere in spagnolo opere tanto ambiziose, con un linguaggio e una struttura totalmente contemporanei, e se si vuole sperimentali, ma che nello stesso tempo erano popolate da contenuti ardenti, che ci parlavano dei giorni che avevamo appena vissuto o che stavamo ancora vivendo. Erano Faulkner o Joyce, ma parlando di problemi non soltanto personali o soggettivi, bensì legati e attinenti a noi, alla circostanza sociale e politica in cui quei testi erano stati creati. In quei romanzi sono presenti i fantasmi, le angosce che assillano ogni creatore latinoamericano, quell'urgenza di scrivere nel linguaggio sviluppato dal suo tempo senza però dimenticare i problemi e le frustrazioni imposte dalle circostanze originali: Miraflores, via Porta, il collegio Leoncio Prado, l'università di San Marcos, l'hotel Wetter, ecc.

Quando fin dall'inizio ti sei assunto quest'impegno che collega un Vargas Llosa narratore di storie – funzione che hai sempre privilegiato nello scrittore –, con la circostanza sociale in cui lo scrittore vive e lavora, e di cui è contemporaneamente spettatore e attore, questo delicato impegno ti aprì un orizzonte illimitato per quello che sarebbe stato il tuo lavoro nel corso della tua vita.

De allí brotarían no solamente esas obras maestras que son *La ciudad y los perros*, *Conversación en La Catedral* o *La casa verde*, sino que la creación de esas mismas obras te abrió unos caminos que seguramente siempre estuvieron dentro de ti pero que esos libros te empujaron a transitar.

Ahí se origina una labor periodística de comentarista político en la que irás tomando cada vez más interés, y cuyo contenido será cada vez más trascendente y adquirirá paulatinamente más peso y difusión.

También allí hay que buscar la raíz del impulso que finalmente terminó en una actividad política real que te llevó hasta la candidatura a la presidencia en 1990. Siempre he dicho que ése fue un sueño que algunos de tus amigos quisimos soñar contigo, y todavía subsiste en mí el desencanto de que no pudimos contagiar a nuestros compatriotas esa ilusión que estaba armada sobre bases tan serias y responsables.

Toda tu vida hace evidente el coraje y la lucidez de una actitud que por desgracia es cada vez más rara: encontrar a una persona que vive sus convicciones, sus admiraciones, sus intereses, sus rechazos, su amor al mundo, a la poesía, a la vida, con la fuerza, la determinación y el desenfado con el que cada vez has enfrentado la gloria y la tragedia de estar vivo.

Al lado de ello, y como producto lateral, surgen esas valiosas reflexiones sobre temas que te apasionan: Madame Bovary y su trágico destino, el rescate de José María Arguedas de la utopía arcaica, y tu fascinación por el autor de *Los miserables*, plasmadas en tres libros inolvidables y de lectura obligada para quien quiera profundizar sus conocimientos en esos escritores. Finalmente, ese testimonio llamado *Israel, Palestina, paz o guerra santa*, que es una muestra conmovedora de tu integridad espiritual, pues sabemos con qué afecto contemplaste el nacimiento del estado de Israel, y con cuánta agonía miras su conducta reciente frente a los palestinos.

Para poder siquiera echar una mirada ligera sobre la totalidad de tu trabajo, es indispensable referirse también a tu relación con el teatro. Se trata indudablemente de una relación de amor apasionado, que nace en tu adolescencia. No te ha bastado escribir varias piezas, entre las que destacan *La señorita de Tacna* y *Al pie del Támesis*, sino que te hemos visto actuar cada vez con más entusiasmo en fragmentos de obras literarias adaptadas por ti para la escena en la cual eres un protagonista con sorprendentes dotes.

Tus amigos, los peruanos, tus lectores en las innumerables lenguas del mundo te debemos toda esa obra, todo ese trabajo, pero sobre todo te debemos, repito, el ejemplo intachable de tu conducta personal, en la que nunca ha habido nada que no saliera de una convicción profunda e invulnerable.

Gracias, Mario.

Notas

* Se agradece al Autor y al Editor por la amable concesión a la reproducción y a la traducción italiana del texto-homenaje ofrecido a Mario Vargas Llosa en la celebración de sus

Da lì sarebbero scaturiti non soltanto quei capolavori che sono *La città e i cani*, *Conversazione nella «Catedral»* o *La casa verde*, ma la stessa creazione di quelle opere ti avrebbe aperto delle strade che magari erano sempre esistite dentro di te ma che quei libri ti hanno incitato a percorrere.

Lì prende origine un lavoro giornalistico di commentatore politico in cui andrai sviluppando un interesse sempre più grande, e il cui contenuto sarà sempre più trascendente e che un po' alla volta acquisterà sempre più peso e diffusione.

Sempre qui si deve cercare la radice dell'impulso che alla fine si conclude con un'attività politica reale che ti portò fino alla candidatura alla presidenza del Perù nel 1990. Ho sempre detto che quello è stato un sogno che certi amici tuoi, me compreso, hanno voluto sognare con te, e ancora sopravvive in me la delusione perché non siamo riusciti a infondere nei nostri compatrioti quell'illusione costruita su basi in effetti molto serie e responsabili.

Tutta la tua vita rende evidenti il coraggio e la lucidità di un atteggiamento che per disgrazia è sempre più raro: trovare una persona che convive con le proprie convinzioni, le proprie ammirazioni, interessi, rifiuti, con il suo amore per il mondo, per la poesia, per la vita, con la forza, la determinazione e la disinvoltura con cui ogni volta hai affrontato la gloria e la tragedia di essere in vita.

Accanto a questo, e come prodotto laterale, vengono fuori quelle importanti riflessioni su argomenti che ti appassionano: Madame Bovary e il suo tragico destino, il riscatto di José María Arguedas dalla utopia arcaica, e il tuo fascino per l'autore de *I miserabili*, plasmate in tre libri indimenticabili e di obbligata lettura per chiunque voglia approfondire le proprie conoscenze su questi scrittori. E infine, quella testimonianza intitolata *Israele-Palestina, pace o guerra santa*, commovente prova della tua integrità spirituale, perché sappiamo bene con quanto affetto hai seguito la nascita dello stato di Israele, e con quanta sofferenza guardi il suo recente comportamento di fronte ai palestinesi.

Per poter abbracciare con uno sguardo seppur leggero la totalità del tuo lavoro, è indispensabile riferirsi anche ai tuoi rapporti con il teatro. Si tratta indubbiamente di un rapporto di amore appassionato, che nasce nella tua adolescenza. Non ti è bastato scrivere diverse *pièces*, tra cui emergono *La signorina di Tacna* e *Appuntamento a Londra*, ma ti abbiamo visto addirittura interpretare con entusiasmo crescente personaggi di opere letterarie tue adattate da te stesso per la scena, rivelandoti un attore sorprendentemente dotato.

I tuoi amici, i peruviani, i tuoi lettori in tanti innumerevoli lingue in tutto il mondo ti siamo debitori per tutta quest'opera, per tutto questo lavoro, ma soprattutto ti siamo debitori, insisto, per l'impeccabile esempio della tua condotta personale, nella quale non c'è mai stato nulla che non fosse uscito da una convinzione profonda e invulnerabile.

Grazie, Mario.

Note

* Si ringrazia l'Autore e l'Editore per la gentile concessione alla riproduzione e alla traduzione italiana del testo-omaggio offerto a Mario Vargas Llosa in occasione dei suoi 70 anni

70 años, originalmente publicado en el volumen Szyszlo Fernando de, Cueto Alonso, *et al.*, Mario Vargas Llosa, *La Libertad y la Vida*, Lima, Planeta and Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008, 55-56.



Fernando de Szyszlo, *Ceremonia*, 2009, serigrafía, 76 x 56 cm

e originariamente apparso nel volume Szyszlo Fernando de, Cueto Alonso, *et al.*, Mario Vargas Llosa, *La Libertad y la Vida*, Lima, Planeta and Pontificia Universidad Católica del Perú, 2008, 55-56.

¹ Il gruppo Cahuide fu fondato da Edwin Basto durante la dittatura di Manuel Odría (1948-1956). All'epoca Basto era comunista, come tanti di quelli che entrarono a far parte del gruppo, tra cui Mario Vargas Llosa, anche se dopo avrebbero cambiato orientamento politico. Nel romanzo *Conversación en La Catedral* (1969), ambientato durante la dittatura di Odría, Vargas Llosa focalizza la repressione politica e la corruzione dei militari alleati con l'oligarchia.

² L'autore si riferisce senz'altro alla vicenda conosciuta come "il caso Padilla": lo scrittore cubano Heberto Padilla (1932-2000), dopo avere aderito alla Rivoluzione Cubana e avere lavorato nei paesi socialisti come inviato del governo di Fidel Castro, tornò a Cuba con una visione molto critica dei regimi socialisti. Questa sua posizione ideologica gli costò il carcere nel 1971; la protesta internazionale non si fece aspettare, e tra i nomi più famosi, oltre a Simone de Beauvoir, Jean-Paul Sartre, Marguerite Duras, Susan Sontag, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, c'era anche Mario Vargas Llosa. La sinistra internazionale, e soprattutto latinoamericana, non perdonò mai a Vargas Llosa questa sua presa di posizione, che era sostanzialmente la difesa della libertà di opinione e la critica della censura in atto nel regime cubano.

La transición clave del realista (de *Conversación en La Catedral* a *La tía Julia y el escribidor*)*

José Miguel Oviedo

Universidad de Pennsylvania (<jmoviedo@sas.upenn.edu>)

En la década de los años Setenta la obra narrativa de Mario Vargas Llosa sufre una transición que tendría decisivas e inesperadas consecuencias para su concepción estética del género. De hecho, esos cambios dejan en claro que sus tres primeras grandes novelas publicadas en la década anterior – *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) y *Conversación en La Catedral* (1969) – constituyen una bien definida unidad: lo que puede llamarse el primer período de su obra creadora. Generalmente, la porción inicial de un novelista joven – el primero de los libros mencionados apareció cuando el autor tenía apenas 27 años – tiende a ser de exploración y búsqueda para hallar el mejor modo de expresar su visión personal del mundo. No ocurre así con Vargas Llosa, que surge en medio del esplendor de la novela hispanoamericana con las virtudes y rasgos propios de un joven maestro, capaz de escribir con la destreza de un novelista experimentado, que sabe adónde va y cómo llegar allí.

No sólo eso: lo que causó admiración entre críticos y lectores fue comprobar que el autor no quería repetir el modelo que había demostrado dominar tan bien en su primera novela, sino que se proponía, movido por una ambición artística desusada, superar sus propios registros e intentar novelas cada vez más caudalosas en contenido y más complejas en estructura formal. Es fácil comprobar que cada una de las dos novelas que siguieron a aquella primera, suponía un constante incremento de historias, espacios, tiempos y personajes dentro del diseño. En verdad, ese diseño aspiraba al volumen épico y a extender, con un crecimiento exponencial, las posibilidades de representar la realidad con el lenguaje de la ficción.

Las dos novelas que siguen a la de 1963 incrementan sustancialmente ese patrón y se convierten en narraciones sinfónicas, cuyo montaje desarrolla simultáneamente varias historias que, siendo muy diversas entre sí por su material, tono, estilo y tensión, se conectan progresivamente mediante contactos súbitos, saltos en la acción y revelaciones que alteran nuestra percepción de los personajes y sus móviles. En *La casa verde*, por ejemplo, tenemos cinco distintas historias rotando constantemente ante nosotros, con un efecto calidoscópico y con desplazamientos entre dos amplios espacios físicos; la selva amazónica y el mundo suburbano de Piura en la costa norte peruana, que ofrecen visiones

La transizione chiave del realista

(da *Conversazione nella «Catedral»* a *La zia Julia e lo scribacchino*)*

José Miguel Oviedo, Università della Pennsylvania (<jmoviedo@sas.upenn.edu>)

Traduzione italiana di Claudia Ianniciello

Negli anni Settanta l'opera narrativa di Mario Vargas Llosa subisce una transizione che avrebbe avuto decisive e inattese conseguenze sulla sua concezione estetica del genere. E infatti, grazie a quei cambiamenti risulta chiaro che i suoi primi tre grandi romanzi pubblicati nel decennio precedente – *La città e i cani* (1963), *La casa verde* (1966) e *Conversazione nella «Catedral»* (1969) – costituiscono un'unità ben precisa: quello che può essere denominato il primo periodo del suo lavoro creativo. In genere, la produzione iniziale di un giovane romanziere – il primo dei libri citati è uscito quando l'autore aveva appena 27 anni – tende all'esplorazione e alla ricerca, volte a trovare il modo migliore di esprimere la sua personale visione del mondo. Questo non avviene con Vargas Llosa, nato nel bel mezzo dello splendore del romanzo ispanoamericano con i pregi e i caratteri propri di un giovane maestro, capace di scrivere con la destrezza di un romanziere consumato, che sa dove sta andando e come ci arriverà.

E questo non è tutto: ciò che ha destato ammirazione tra critici e lettori è stato constatare che l'autore non voleva ripetere il modello che pure aveva dimostrato di dominare così bene nel suo primo romanzo, ma che invece si proponeva, mosso da un'ambizione artistica inconsueta, di superare i suoi stessi registri e di puntare a romanzi sempre più abbondanti di contenuti e sempre più complessi nella struttura formale. È facile provare che i due romanzi che hanno fatto seguito al primo, presentavano un costante incremento di storie, spazi, tempi e personaggi all'interno del proprio disegno. E infatti quest'ultimo ambiva alle dimensioni epiche e ad aumentare, con una crescita esponenziale, le possibilità di rappresentare la realtà mediante il linguaggio della finzione.

I due romanzi venuti dopo quello del 1963 sviluppano consistentemente tale modello e divengono narrazioni sinfoniche, il cui montaggio porta avanti simultaneamente varie storie che, pur essendo molto diverse tra loro per materiale, tono, stile e tensione, progressivamente si congiungono tramite contatti repentini, salti nell'azione e rivelazioni che alterano la nostra percezione dei personaggi e dei loro moventi. In *La casa verde*, ad esempio, cinque storie diverse ci turbinano costantemente davanti agli occhi, con un effetto caleidoscopico e passaggi tra due ampi spazi fisici; la selva amazzonica e il mondo suburbano di Piura sulla costa nord del Perù, i quali prospettano

contrastantes de la realidad histórica y cultural del país. El virtuosismo técnico que se despliega en este gran tapiz narrativo, con sus incontables aventuras y peripecias, es visible sobre todo en las transiciones de tiempo y espacio. La estructura fragmentaria de la novela presenta al lector un aparente caos que debe ir descifrando, hasta descubrir que esa vertiginosa dispersión tiene un orden, una subyacente simetría, una disposición rigurosa y, como todos los laberintos, una salida que da sentido a la totalidad.

Todavía más abigarrada y proliferante resultaría *Conversación en La Catedral*, que además señala la primera franca incursión del autor en el campo de la novela política, que más adelante alcanzaría una presencia protagónica en su obra. Presenta además algo nuevo y de gran trascendencia: una agónica e implacable indagación moral de un país durante los años de una dictadura militar, que marcó profundamente la juventud del autor y definió su contextura intelectual. En estas páginas hay un mórbido malestar existencial encarnado en Zavalita, el periodista consumido por su mala conciencia (en el sentido que le da Sartre) que le impide reconocerse en lo que hace o escribe: sabe que no supo ser un rebelde cabal y desprenderse de las ataduras que aún lo unen a la pequeña burguesía peruana. La novela recorre todos los niveles de la realidad social, desde los altos círculos del poder hasta sus márgenes, donde sobreviven guardaespaldas, choferes, sirvientes, prostitutas, noctámbulos de cabaret, etc. Ese submundo de gentes desmoralizadas aparece a la vez como el residuo y la clientela potencial del régimen.

Un sistema de vasos comunicantes le permite al narrador desplazarse por distintos niveles espacio-temporales con una total fluidez, como si la realidad fuese un plano continuo. Un recurso característico, que fue usado profusamente en *La casa verde* (y de un modo muy exploratorio en *La ciudad*) llega aquí a su apogeo; el recurso, que podemos llamar diálogo telescópico, consiste en introducir en la conversación presente de dos personajes, digamos A y B, la voz de C como otro interlocutor que, desde el pasado, tiende un puente temporal y dialoga *ahora* con B, sin ninguna transición de instancia narrativa. El recurso puede hacerse aún más complejo: en el diálogo entre A y B puede incorporarse otro diálogo entre C y D, que nos remonta a situaciones en las que no sabíamos estaban implicados los dos primeros.

Conversación lleva a su extremo el procedimiento de diálogos telescópicos, al punto de que, en cierto momento (Libro Tres, Cap. IV), los interlocutores simultáneos son dieciocho, lo que hace que el relato vibre como en un estado de suspensión. Si a eso se suman otras técnicas – el uso del diálogo interior, los tonos precisos y las marcas verbales (niño, don y otras) de cada personaje o secuencia, la composición por círculos concéntricos que se expanden o comprimen, superponen o intersectan –, se entenderá por qué la novela produce un efecto hipnótico en el lector. Además de la fuerza torrencial de la acción, la obra se distingue por el persistente afán de introspección y análisis al que somete la conducta de los personajes, creando así un perfecto equilibrio entre el ardor y la

visioni contrastanti della realtà storica e culturale del paese. Il virtuosismo tecnico che si dispiega in questo grande arazzo narrativo, con le sue innumerevoli avventure e peripezie, si rende visibile soprattutto nelle transizioni di tempo e di spazio. La struttura frammentaria del romanzo presenta al lettore un apparente caos che va decifrato per poter scoprire che quella vertiginosa dispersione possiede un ordine, una simmetria nascosta, una distribuzione rigorosa e, come tutti i labirinti, una via d'uscita che dà senso alla totalità.

Ancor più variopinto e proliferante si sarebbe rivelato *Conversazione nella «Catedral»*, che per di più rappresenta la prima aperta incursione dell'autore nel campo del romanzo politico, il quale più avanti avrebbe acquisito un'importanza principe all'interno della sua opera. Presenta anche qualcosa di nuovo e di grande trascendenza: l'agonica e implacabile analisi morale di un paese negli anni di una dittatura militare che aveva segnato profondamente la giovinezza dell'autore e determinato la sua costituzione intellettuale. Nelle pagine di questo romanzo vi è un tenue malessere esistenziale incarnato da Zavalita, il giornalista consumato dalla propria malafede (in senso sartriano) che gli impedisce di riconoscersi in ciò che fa o che scrive: è consapevole di non essere riuscito a diventare un vero ribelle e a liberarsi dai lacci che ancora lo legano alla piccola borghesia peruviana. Il romanzo esplora tutti i livelli della realtà sociale, dagli alti circoli del potere fino ai margini del potere stesso, dove sopravvivono guardie del corpo, autisti, domestici, prostitute, nottambuli da cabaret, ecc. Un sottomondo di persone senza morale che appare al tempo stesso come il residuo del regime e la sua potenziale clientela.

Un sistema di vasi comunicanti che consente al narratore di muoversi su distinti livelli spazio-temporali con un'assoluta fluidità, come se la realtà fosse un piano continuo. Un procedimento peculiare, utilizzato ampiamente in *La casa verde* (e in modo ancora molto sperimentale in *La città*), che qui raggiunge il suo apogeo. Questo procedimento, che possiamo denominare dialogo telescopico, consiste nell'introdurre all'interno della conversazione presente tra due personaggi, diciamo A e B, la voce di C a mo' di altro interlocutore che, dal passato, tende un ponte temporale e dialoga *adesso* con B, senza alcuna transizione di istanza narrativa. Questa risorsa può farsi ancora più complessa: nel dialogo tra A e B può essere incorporato un altro dialogo tra C e D, rimandante a situazioni in cui non si sapeva fossero implicati anche i primi due.

Conversazione porta all'estremo il procedimento dei dialoghi telescopici, al punto che, in certi momenti (Libro Tre, Cap. IV), gli interlocutori simultanei risultano diciotto, cosa per cui il racconto si trova a vibrare come in uno stato di sospensione. Se a questo si sommano altre tecniche – l'uso del dialogo interiore, i toni precisi e gli appellativi (bimbo, don e altri) di ogni personaggio o sequenza, la struttura a cerchi concentrici che si espandono o si comprimono, si sovrappongono o si intersecano –, si capirà come mai il romanzo produce un effetto ipnotico sul lettore. Oltre che per la forza torrenziale dell'azione, l'opera si distingue per la persistente ansia di introspezione e analisi cui viene sottoposta la condotta dei personaggi, e in questo modo crea un perfetto

lucidez. Una importante consecuencia de esto último es la de diluir las fronteras entre los inocentes y los culpables e introducir la noción de que el mal que anida en las entrañas del sistema político ha contaminado irremediablemente al país entero y de que no hay salida posible. El sombrío comienzo de la novela suena como un epitafio que resume admirablemente la realidad de la situación:

Desde la puerta de “La Crónica” Santiago mira la avenida Tacna, sin amor: automóviles, edificios desiguales y descoloridos, esqueletos de avisos luminosos flotando en la neblina, el mediodía gris. ¿En qué momento se había jodido el Perú? (Vargas Llosa 1969, 13)

Conversación señala, pues, el momento de máxima expansión del esfuerzo de Vargas Llosa por usar el lenguaje novelístico como un universo ficticio que rivaliza en complejidad y riqueza con el mundo real del que emana. Sin duda, el conjunto de estas tres primeras novelas – a las que bien puede sumarse el relato largo o novela corta *Los cachorros* (1967) – presenta un definido perfil estético que puede llamarse realista, si hacemos unas aclaraciones y distinciones. La primera es que el autor nunca quiso ser un realista mimético, un simple testigo y crítico de las contradicciones sociales, sino un experimentador del lenguaje narrativo para alcanzar una representación artística de la realidad, más poderosa y convincente que ella misma; es decir, una invención verbal con sus propias leyes y propósitos estéticos para hacer de lo real objetivo algo sustancialmente nuevo, no una copia. Es este aspecto el que marcó la gran diferencia y subrayó su afinidad con el espíritu renovador de la novela hispanoamericana de la década de los Sesenta, con el realismo social que practicaba por entonces la literatura española y el anémico conductismo del *nouveau roman*. No se contentó con el documentalismo, los ideales del compromiso y la denuncia social habituales en esa época. La profunda exploración formal y estructural en la que el narrador se empeñó casi desde el principio y el ambicioso calado de sus construcciones narrativas revelaban un propósito estético poco común que sólo podía compararse con los de las novelas que provenían de América: *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, *El siglo de las luces* (1963) de Alejo Carpentier y *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar.

Esto no significa que los rasgos realistas y las huellas de sus apasionadas lecturas de Sartre no se notasen en su obra y que no fuesen, en verdad, tan visibles para los lectores como necesarias para que él pudiese construir sus ficciones. Un rasgo típico de toda su obra es que está configurada siempre a partir de espacios reales e inspirada por experiencias individuales o históricas vividas personalmente o desde muy cerca. Estos elementos son tan indispensables para él que suele ser muy fácil identificarlos y reconocer los modelos reales en los que se inspiran. El soporte que brindan los espacios físicos – barrios, ciudades, regiones, diversos ámbitos abiertos o cerrados – es tan decisivo que a veces Vargas Llosa no se ha

equilibrio tra ardore e lucidità. Da ciò deriva un diluirsi delle frontiere tra gli innocenti e i colpevoli e il farsi avanti del concetto che il male che si annida nelle viscere nel sistema politico abbia contaminato irrimediabilmente il paese intero senza possibile via di scampo. Il cupo inizio del romanzo risuona come un epitaffio che condensa mirabilmente la realtà della situazione:

Dalla soglia de “La Crónica” Santiago guarda la Avenida Tacna, senza amore: automobili, edifici disuguali e scoloriti, scheletri di pubblicità luminosa che ondeggiavano nella nebbiolina, il mezzogiorno grigio. In che momento era andato a farsi fottere il Perù? (Cicogna 2008, 11)

Conversazione quindi segna il momento di massima espansione dell’impegno con cui Vargas Llosa si serve del linguaggio narrativo come di un universo fittizio rivaleggiante per complessità e ricchezza con il mondo reale da cui esso stesso emana. Indubbiamente, l’insieme dei primi tre romanzi – cui è possibile aggiungere il racconto lungo o romanzo breve *I cuccioli* (1967) – possiede un profilo estetico preciso che, a patto di alcuni chiarimenti e distinzioni, può essere definito realista. Innanzitutto, infatti l’autore non ha mai desiderato essere un realista mimetico, un semplice testimone e critico delle contraddizioni sociali, bensì uno sperimentatore del linguaggio narrativo, in modo da riuscire ad ottenere una rappresentazione artistica della realtà più poderosa e convincente della realtà stessa; vale a dire un’invenzione verbale con le proprie leggi e i propri propositi estetici, capace di fare del reale oggettivo qualcosa di sostanzialmente nuovo, non una copia. È questo l’aspetto che ha segnato la grande differenza di Vargas Llosa e che ha sottolineato la sua grande affinità con lo spirito innovatore del romanzo ispanoamericano degli anni Sessanta, con il realismo sociale affrontato allora dalla letteratura spagnola e con l’anemico comportamentismo del *nouveau roman*. Non si è accontentato del documentarismo, degli ideali dell’*engagement* e della denuncia sociale a quel tempo diffusi. La profonda esplorazione formale e strutturale cui il narratore si è dedicato quasi dal principio e il ricamo ambizioso delle sue costruzioni narrative rivelavano un proposito estetico poco comune, comparabile soltanto a quello dei romanzi che venivano dall’America: *La morte di Artemio Cruz* (1962) di Carlos Fuentes, *Il secolo dei lumi* (1963) di Alejo Carpentier e *Il gioco del mondo* (1963) di Julio Cortázar.

Ciò non significa che nelle sue opere non si notassero i tratti realistici e le impronte delle sue appassionate letture di Sartre e che in realtà questi non fossero palesi per i lettori e necessari affinché egli potesse costruire le sue finzioni. Un aspetto distintivo di tutta la sua opera è che si struttura sempre a partire da spazi reali e si ispira a esperienze individuali o storiche vissute personalmente o molto da vicino. Tali elementi sono per lui talmente indispensabili che solitamente risulta facile identificarli e riconoscere i modelli reali cui si ispirano. Il supporto offerto dagli spazi fisici – quartieri, città, regioni, svariati ambienti aperti o chiusi – è talmente importante che talvolta Vargas Llosa non si è limitato a lavorare

limitado a trabajar con territorios concretos y minuciosamente descritos, sino que ha agregado mapas o planos para que el lector no olvide que preexisten a la ficción. Las primeras ediciones de *La ciudad y los perros* y *La casa verde* incluyen tales mapas. No es exagerado decir, en ese sentido, que el autor opera como una especie de cartógrafo, lo que, de modo paradójico, subraya la transformación que la realidad sufre para funcionar como ficción.

Otra paradoja es que, pese a asentar firmemente sus novelas sobre esas referencias inequívocamente reales, su designio se definió primero por el respeto absoluto a la autonomía del relato y la imparcialidad del narrador frente a sus propias historias. Siguiendo aquí las ideas de su maestro Flaubert, trató de emancipar al relato de toda interferencia autoral, al mismo tiempo que la sometía a una intensa manipulación estética cuya intención era que la ficción tuviese vida por su cuenta, separada de su autor. El respeto a esa distancia fue impecable en su primer período creador y produjo un arte de narrar cuya objetividad y coherencia internas garantizaban que creyésemos en mundos que agregaban al nuestro el poder de una desbordante imaginación personal.

La objetividad realista opera de modos muy distintos. En *La ciudad y los perros*, por ejemplo, le permite dejar en pie un elemento que enriquece el drama y complica la intriga: ¿fue la muerte del Esclavo un accidente o un acto de venganza por haber delatado a sus compañeros? El lector queda en libertad para elaborar su propia teoría sobre la cuestión moral del móvil y la culpa. En *La casa verde* sirve para crear un trasfondo de ambigüedad, un borroso horizonte donde el elemento mítico, legendario o la simple habladuría popular se entrecruzan con el puntual retrato de la más prosaica realidad. Es la distancia que toma el narrador frente a su materia, así como los vacíos, duplicaciones y variantes de la información, lo que produce la sensación de que el vasto relato crea sus propias pulsiones, contrastes y convergencias, como un mundo autónomo. El fascinante episodio de los amores prohibidos entre el viejo Anselmo y la pequeña Toñita marca un momento culminante de ese método, pues el patriarcal fundador de la casa verde parece evocar esa historia sólo a instancias de otros personajes, que operan como una especie de subconsciente colectivo que ha fijado ciertas imágenes arquetípicas en su propio pasado.

En *Conversación en la Catedral* la presencia de lo ideológico, propia de una novela cuyo trasfondo es político, está estrictamente limitada a lo que emerge de los sucesos mismos, sin aparente mediación autoral. Los hechos son explícitos y la dinámica que los entreteje permite que el lector pueda juzgarlos por cuenta propia desde distintos puntos de vista, incluyendo el que los personajes ofrecen para explicarlos mediante reflexiones e introspecciones: los vemos desde fuera y desde adentro, a veces simultáneamente, pero no por la óptica del narrador sino por lo que llegamos a saber de ellos. Esta rigurosa distancia que guarda Vargas Llosa escapa a las reglas habituales de la llamada novela de la dictadura, un modelo clásico de la novela política

con territori concreti e minuziosamente descritti, ma ad essi ha aggiunto anche mappe o piante affinché il lettore non dimenticasse che preesistono alla finzione. Quelle mappe risultano incluse nelle prime edizioni di *La città e i cani* e *La casa verde*. In questo senso, non è esagerato affermare che l'autore opera come una sorta di cartografo, fatto che, paradossalmente, mette in evidenza la trasformazione che la realtà deve subire per funzionare come finzione.

Altro paradosso è che, nonostante l'autore abbia fondato i propri romanzi su riferimenti inequivocabilmente reali, il suo progetto si è definito prima di tutto a partire dal rispetto assoluto per l'autonomia del racconto e per l'imparzialità del narratore nei confronti delle proprie storie. Rifacendosi in questo alle idee del maestro Flaubert, ha cercato di sottrarre il racconto a qualsiasi interferenza autoriale, sottoponendolo al tempo stesso a un'intensa manipolazione estetica la cui intenzione era che la finzione avesse vita propria, separata dall'autore. Il rispetto di quella distanza è stato ineccepibile nel suo primo periodo creativo e ha prodotto un'arte di narrare la cui obiettività e coerenza interne ci hanno consentito di credere a mondi che aggiungevano al nostro il potere di una traboccante immaginazione personale.

L'obiettività del realismo interviene in modi molto diversi. In *La città e i cani*, ad esempio, gli consente di lasciare in sospeso un elemento che arricchisce il dramma e complica l'intrigo: la morte dello Schiavo, è stata un incidente o un atto di vendetta perché aveva denunciato i compagni? Il lettore viene lasciato libero di elaborare la propria teoria sulla questione morale del movente e sulla colpa. In *La casa verde* l'obiettività del realismo serve a creare uno sfondo di ambiguità, un orizzonte sbiadito in cui l'elemento mitico, leggendario o il semplice pettegolezzo popolare si intrecciano al meticoloso ritratto della più prosaica realtà. È la distanza assunta dal narratore rispetto alla propria materia, così come lo sono i vuoti, le duplicazioni e le varianti dell'informazione, ciò che dà la sensazione che sia il vasto racconto a generare le sue stesse pulsioni, i suoi contrasti e le sue convergenze, come un mondo autonomo. L'affascinante episodio degli amori proibiti tra il vecchio Anselmo e la piccola Toñita rappresenta uno dei momenti culminanti di questo metodo, giacché il patriarcale fondatore della casa verde sembra evocare quella storia solo su richiesta di altri personaggi, i quali agiscono come una sorta di inconscio collettivo che ha fissato certe immagini archetipiche nel suo passato.

In *Conversazione nella «Catedral»* la presenza dell'elemento ideologico, essenziale in un romanzo dallo sfondo politico, è strettamente limitata a ciò che emerge dagli eventi in sé, senza apparente mediazione autoriale. I fatti sono espliciti e la dinamica che li intesse consente al lettore di giudicarli per conto suo da diversi punti di vista, incluso quello offerto dai personaggi, che spiegano gli avvenimenti mediante riflessioni e introspezioni: li vediamo dall'esterno e dall'interno, a volte simultaneamente, mai attraverso lo sguardo del narratore, bensì attraverso quello che veniamo a sapere su di essi. La rigorosa distanza mantenuta da Vargas Llosa sfugge alle leggi consuete del cosiddetto romanzo della dittatura, un classico della nostra letteratura politica, nella quale l'argo-

entre nosotros, en la que el alegato y la toma de posición solían ser elementos inseparables de la ficción. Tampoco tenemos aquí el retrato hipertrofiado del dictador como símbolo monstruoso del poder absoluto: el general Odría aparece sólo en una línea de la novela (“por fin se abrió el balcón de Palacio y salió el Presidente”, I, 249) y su eficaz control del país no lleva a una mitificación de sus facultades individuales, sino que se basa en el funcionamiento de una oscura y sumisa galería de siniestros intermediarios y agentes; éstos, no el dictador, son los verdaderos protagonistas de la novela. Más adelante en su obra el asunto político cobraría creciente importancia, ya sea como una manifestación de las grandes tensiones sociales, culturales e ideológicas que han moldeado la historia del continente, según puede verse en *La guerra del fin del mundo* (1981); o siguiendo más de cerca la pauta clásica de la novela de la dictadura, como haría en *La fiesta del Chivo* (2000). Es decir, *Conversación* cerraba un período estético y abría otro que reflejaría la evolución intelectual de Vargas Llosa en las dos últimas décadas del siglo XX.

Las tres grandes novelas hasta aquí reseñadas siguen sin excepción el régimen de constante crecimiento hasta llegar a su punto de máxima expansión. Tras *Conversación en la Catedral* era difícil imaginar que se pudiese ir más allá por ese camino. Lo que sigue, por lo menos en la década inmediata, señala un notorio repliegue en esa ambición abarcadora y una vuelta al formato básico de su ficción: dos historias que se enfrentan y entrecruzan. Más notorio es que las novelas del nuevo período introducen dos novedades en el tono y la convicción realista que lo habían distinguido: el humor en *Pantaleón y las visitadoras* (1973) y la actitud autorreferencial en *La tía Julia y el escribidor* (1977). Ambas novelas representan un momento de transición que implica una profunda revisión de sus ideas novelísticas y las abren a nuevas direcciones.

El humor apenas si se había dejado notar en algunos breves pasajes de sus novelas y algo más notoriamente en *Los cachorros*; no era un factor esencial en el clima tenso y urgente de sus relatos, ni afín a personajes que resistían con dientes apretados las tremendas presiones de su medio social. Había una razón de fondo que explicaba esa ausencia: en su primera etapa creadora, el autor creía que el humor afectaba la verosimilitud que la historia debía conservar, pues agregaba cierta artificiosidad o distanciamiento intelectual que enfriaba el relato. Este prejuicio o aversión fue vencido cuando comprobó que el mejor modo de contar la historia de Pantaleón era subrayar precisamente su naturaleza ridícula; es decir, resolvió aprovechar sus matices grotescos, no evitarlos. Así, Vargas Llosa aprendió a narrar de otro modo, que luego aprovecharía en novelas tan distintas entre sí como *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) o *Elogio de la madrastra* (1988).

Ese otro modo de narrar suponía lo que podemos llamar una estética de la distorsión, que le permitía tratar los mismos motivos y situaciones de antes con brochazos paródicos. *Pantaleón* es una novela que reitera algunas constan-

mentazione e la presa di posizione solitamente risultano elementi inseparabili dalla finzione. Nei suoi romanzi manca il ritratto ipertrofico del dittatore come simbolo mostruoso del potere assoluto: il generale Odría compare all'interno di un solo rigo in tutto il romanzo ("alla fine si aprì il balcone del Palazzo e uscì il Presidente", 186) e il suo efficace controllo del paese non porta alla mitizzazione delle sue facoltà individuali, poiché poggia sul funzionamento di un'oscura e sommersa galleria di sinistri agenti e intermediari. Questi, e non il dittatore, sono i veri protagonisti del romanzo. Nei suoi lavori successivi il tema politico si sarebbe guadagnato un'importanza crescente, ora concretizzando le grandi tensioni sociali, culturali e ideologiche che hanno plasmato la storia del continente, come si vede in *La guerra della fine del mondo* (1981); ora seguendo più da vicino la norma classica del romanzo della dittatura, come accade in *La festa del Caprone* (2000). In breve, *Conversazione* chiudeva un periodo estetico e ne apriva un altro che avrebbe riflesso l'evoluzione intellettuale di Vargas Llosa negli ultimi due decenni del XX secolo.

I tre grandi romanzi passati in rassegna fin qui seguono senza eccezione un regime di crescita costante finché raggiungono il punto della loro massima espansione. Dopo *Conversazione nella «Catedral»* era difficile immaginare di poter procedere oltre per quello stesso cammino. E infatti ciò che gli fa seguito, almeno nel decennio immediatamente successivo, indica un evidente ripiegamento dell'ambizione totalizzante di Vargas Llosa e un suo ritorno al formato originario della propria letteratura: due storie che si fronteggiano e che si incrociano. Ancora più evidente però è che i romanzi del nuovo periodo introducono due novità relative al tono e alla convinzione realista che avevano contraddistinto l'autore: lo humour in *Pantaleón e le visitatrici* (1973) e l'atteggiamento autoreferenziale in *La zia Julia e lo scribacchino* (1977). Ambedue i romanzi rappresentano un momento di transizione che implica una profonda revisione delle teorie narrative di Vargas Llosa e le apre verso nuove direzioni.

Prima di allora, lo humour si era fatto notare appena in alcuni brevi passaggi dei suoi romanzi e in modo un po' più evidente ne *I cuccioli*: esso non era un fattore essenziale nel clima teso e urgente dei suoi racconti, né tantomeno affine a personaggi che sopportavano a denti stretti le tremende pressioni del proprio ambiente sociale. Vi era una ragione di fondo a spiegare quell'assenza: nella sua prima tappa creativa, l'autore credeva che lo humour avrebbe pregiudicato la verosimiglianza che la storia doveva mantenere, aggiungendo una certa artificiosità o distanziamento intellettuale che raffreddava il racconto. Riuscì a superare quel pregiudizio o avversione solo quando si rese conto che il modo migliore per raccontare la storia di Pantaleón era sottolinearne proprio la natura ridicola. Decise insomma di sfruttare le sfumature grottesche del romanzo e non di evitarle. Fu così che Vargas Llosa imparò a narrare in un altro modo, del quale si sarebbe servito in romanzi molto diversi tra loro come *Chi ha ucciso Palomino Molero?* (1986) o *Elogio della matrigna* (1988).

Quest'altro modo di narrare implicava quella che potrebbe essere denominata estetica della distorsione, la quale consentiva all'autore di trattare gli stessi motivi e situazioni di prima con accenti parodici. *Pantaleón* è un romanzo che reitera

tes de su mundo ficticio e introduce en ellas variantes de perspectiva. Una de ellas es el mundo de la selva amazónica, tan dominante en *La casa verde*. Este espacio físico – recurrente también en la novela regionalista hispanoamericana desde los años de *La vorágine* (1924) de José Eustasio Rivera hasta *Los pasos perdidos* (1959) de Alejo Carpentier – le ofrece las posibilidades propias de un mundo exótico y salvaje, pero sobre todo las de una realidad donde las fuerzas primitivas del individuo reinan supremas, sin las limitaciones que impone el orden social. Sus únicas leyes son la imposición, la explotación y el abuso. La pugna entre estas fuerzas desatadas y el respeto al orden y la moral establecidos es la gran cuestión que, en clave burlesca, subyace en esta novela.

Otra constante de su ficción es la presencia del mundo militar o, más exactamente, de la jerarquía militar, que aparece desde el inicio de su producción novelística y se mantiene hasta ahora. Se trata de una jerarquía cerrada, una rígida sociedad castrense dentro de una sociedad civil con la cual mantiene una red de complejas y ambiguas relaciones, pues supuestamente está al servicio de ésta y, al mismo tiempo, la contradice. En la novela, el sistema encara un problema que afecta los principios viriles en los que se funda: ¿qué hacer para satisfacer o aliviar, sin escándalo, las necesidades sexuales de jóvenes soldados destinados a remotas guarniciones de la selva, lejos de sus familias o sencillamente sin mujeres? La cuestión es urgente porque lo que en realidad ocurre es que los soldados abusan de las nativas del lugar y eso crea una constante fuente de malestar con la comunidad civil y de descrédito de la institución militar. En el fondo, el problema es tan viejo como la humanidad: ¿es posible someter a control el apetito sexual? La jerarquía militar, con su aversión al desorden, llega a la conclusión de que es posible regular el instinto que se satisface al margen de sus normas, si el estatuto castrense lo absorbe y lo organiza según sus propios parámetros. Concibe entonces un servicio de “visitadoras”, eufemismo bajo el cual se disfraza un cuerpo de prostitutas administrado bajo su autoridad.

El plan parece tener una lógica impecable (si el mal se inyecta en dosis adecuadas – como una vacuna – a un organismo sano, éste debe reaccionar de modo positivo y crear sus mecanismos de defensa), pero contiene la semilla del absurdo, que es lo que finalmente predominará y lo que da su principal nota grotesca a la novela. Con la finalidad de convertir la prostitución en algo legítimo dentro del cuerpo militar, Pantaleón cumple el papel propio de un antihéroe absurdo, encargado de realizar lo imposible, de dignificar lo que es ridículo; su desgraciado final, que prueba que el rigor de sus propios métodos se lo traga a él mismo, lo convierte en una víctima que pocos compadecen. Pantaleón es un organizador nato, un campeón del método para alcanzar los objetivos buscados. Pero su virtud es también su pecado: el servicio de visitadoras alcanza tal grado de eficiencia que amenaza a la propia institución militar. En verdad, Pantaleón es elegido para esa tarea por el perfil mediocre de su personalidad. Su foja de servicios demuestra que es útil porque no tiene grandes aspiraciones, nunca cuestiona las órdenes que recibe y además, como

certe costanti del mondo narrativo di Vargas Llosa ma introducendovi varianti di prospettiva. Una di esse è il mondo della selva amazzonica, dominante ne *La casa verde*. Questo spazio fisico – ricorrente anche nel romanzo regionalista ispano-americano dagli anni di *La voragine* (1924) di José Eustasio Rivera fino a *I passi perduti* (1959) di Alejo Carpentier – mette a disposizione dell'autore le possibilità di un mondo esotico e selvaggio, ma soprattutto quelle di una realtà dove le forze primitive dell'individuo regnano supreme, senza i limiti imposti dall'ordine sociale. Le sole leggi di quella realtà sono l'imposizione, lo sfruttamento e l'abuso. La lotta tra queste forze indomite e il rispetto dell'ordine e della morale stabiliti rappresenta la grande questione che, in chiave burlesca, soggiace al romanzo.

Altra costante del suo universo narrativo è la presenza del mondo militare o, più esattamente, della gerarchia militare, che compare sin dai suoi primi romanzi e si mantiene fino al presente. Si tratta di una gerarchia chiusa, di una rigida società castrense compresa all'interno di una società civile con la quale mantiene una rete di relazioni complesse e ambigue, dato che pur trovandosi al servizio di quest'ultima, al tempo stesso la contraddice. Nel romanzo il sistema affronta un problema che interessa gli stessi principi virili sui quali esso poggia: cosa fare per soddisfare o alleviare, senza scandalo, le necessità sessuali di giovani soldati destinati a remote guarnigioni della selva, lontani dalle famiglie o semplicemente sprovvisti di donne? La questione è urgente, poiché i soldati abusano delle native del luogo dando origine a un contrasto perpetuo con la comunità civile e provocando il discredito dell'istituzione militare. In fondo il problema è vecchio quanto il mondo: è possibile controllare l'appetito sessuale? La gerarchia militare, con la sua avversione al disordine, giunge alla conclusione che è possibile regolare l'istinto che si soddisfa ai margini della norma, a patto che esso venga assorbito e organizzato dallo statuto castrense sulla base dei propri parametri. Per questo, essa inventa un servizio di "visitatrici", eufemismo per mascherare un corpo di prostitute amministrato sotto la propria autorità.

Il piano sembra dotato di una logica impeccabile (se il male viene iniettato in dosi adeguate – come un vaccino – in un organismo sano, questo reagisce positivamente, generando i propri meccanismi di difesa), ma contiene il seme dell'assurdo, che alla fine prevarrà, attribuendo al romanzo la sua prevalente nota grottesca. Col fine di trasformare la prostituzione in qualcosa di legittimo all'interno del corpo militare, Pantaleón assume il ruolo dell'antieroe assurdo, incaricato di realizzare l'impossibile, di render degno ciò che è ridicolo; la sua fine disgraziata, che dà prova di come il rigore dei suoi stessi metodi gli si ritorce contro, fa di lui una vittima compatita da pochi. Pantaleón è un organizzatore nato, un campione del metodo per raggiungere gli obiettivi perseguiti. Ma il suo pregio è anche il suo difetto: il servizio delle visitatrici raggiunge un tal grado di efficienza da minacciare la stessa istituzione militare. In realtà, Pantaleón è scelto per quel compito per via del profilo mediocre della propria personalità. Il suo foglio di servizio dimostra che è adatto perché non ha grandi aspirazioni, non mette in dubbio gli ordini ricevuti e in più, come

dice un coronel, porque no es “ni fumador, ni borrachín ni ojo vivo” (13). Es el hombre-instrumento ideal, que acepta el insólito encargo como si fuese de rutina: “[...] haré lo que me ordenen, naturalmente” (19).

La tragicómica historia del personaje tiene su reverso o complemento en la del Hermano Francisco y la Hermandad del Arca, un grupo de ingenuos creyentes que salen en defensa de las buenas costumbres. El lenguaje apocalíptico y las visiones infernales que propagan estos iluminados contrasta vivamente con la jerga burocrática y funcional de Pantaleón, pero ambos están vistos como falsificaciones de lo que en realidad ocurre ante nuestros ojos. Lo que la historia quiere demostrar, de una manera risueña, es lo mismo que se criticaba, en términos más dramáticos, en las tres primeras novelas: el funcionamiento de la jerarquía militar perpetúa o agrava los atropellos del machismo y la supremacía, repitiendo lo que encontramos en la sociedad externa.

Al lado del humor, la otra gran novedad de la obra es estilística: el uso de la transcripción directa de material documental como vehículo narrativo. La objetividad de *Pantaleón* es literal: buena parte de los capítulos están narrados a través de cartas, informes, memoranda, comunicados, emisiones radiales, artículos periodísticos, etc. Como los otros capítulos son esencialmente dialogales, la intervención del narrador apenas si se hace notar, dejando la impresión de que la novela se cuenta a sí misma, mediante materiales transcritos textualmente. Hay que agregar, de paso, que el nivel documental y oral contiene la clave humorística de la novela: la ridiculez, la absurdidad, la solemnidad y el mal gusto provincianos quedan retratados allí de manera implacable y corrosiva. Es ilustrativo compararlo con la parodia del lenguaje popular que hizo Manuel Puig, a partir de *La traición de Rita Hayworth* (1968), del lenguaje cursi que la clase media argentina aprendió en los melodramas de Hollywood, el radioteatro y el tango.

Quizá más profundas consecuencias tenga el cambio en la fórmula realista que supone *La tía Julia*, al compás de nuevas convicciones ganadas a través de su propio ejercicio novelístico. En esta obra, por primera vez, el autor rompe con su voto de absoluta imparcialidad narrativa e introduce una perspectiva autorreferencial y abiertamente autobiográfica. La narración se vuelve sobre sí misma, se contempla como texto, el acto de escribir se convierte en asunto novelístico y el narrador en protagonista. De hecho, el narrador y el autor mismo coinciden de modo inconfundible (el primero se llama Marito o Varguitas) para contar un episodio de su vida juvenil; años después, Vargas Llosa volvería sobre esa época, esta vez bajo la forma de memorias, en *El pez en el agua* (1993).

El impulso épico está del todo ausente, igual que los grandes espacios enfrentados, el frenesí de la acción física y la composición sinfónica. La característica estructura bipolar se concentra en historias cuyo hilo común es la obsesión de escribir. Los capítulos se ordenan en dos series regulares y paralelas: por un lado, los impares, con las tribulaciones del joven Marito para realizar

dice un colonnello, perché non è “né fumatore, né ubriacone, né donnaiolo” (5). È l'uomo-strumento ideale, che accetta l'insolito incarico come se fosse di routine: “[...] farò quanto mi sarà ordinato, naturalmente” (10).

La storia tragicomica di questo personaggio trova il proprio rovescio o complemento in quella del Fratello Francisco e della Fratellanza dell'Arca, un gruppo di ingenui credenti che si lanciano in difesa del buon costume. Il linguaggio apocalittico e le visioni infernali propagati da questi illuminati contrastano vivamente con il gergo burocratico e funzionale di Pantaleón, però entrambi sono visti come imitazioni di ciò che in realtà accade sotto ai nostri occhi. Quello che la storia intende dimostrare, con leggerezza, è la stessa cosa che veniva criticata, in termini più drammatici, nei primi tre romanzi: il funzionamento della gerarchia militare perpetua o aggrava le prevaricazioni del machismo e del potere, ripetendo ciò che si trova nella società esterna.

Accanto allo humour, l'altra grande novità dell'opera è stilistica: l'utilizzo della trascrizione diretta di materiale documentario come veicolo narrativo. L'obiettività di *Pantaleón* è letterale: la maggior parte dei capitoli sono narrati attraverso lettere, rapporti, memorandum, comunicati, trasmissioni radiofoniche, articoli di giornale, ecc. E dal momento che gli altri sono essenzialmente in forma di dialogo, l'intervento del narratore si fa notare appena, dando l'impressione che il romanzo si racconti da sé, per mezzo di materiali trascritti testualmente. Vi è da aggiungere, a proposito, che proprio nell'aspetto documentario e orale è contenuta la chiave umoristica del romanzo: il ridicolo, l'assurdità, la solennità e il cattivo gusto provinciali vi restano ritratti in modo implacabile e corrosivo. È illuminante stabilire un paragone con la parodia del linguaggio popolare fatta da Manuel Puig, a partire da *Il tradimento di Rita Hayworth* (1968), nonché del linguaggio pacchiano imparato dalla classe media argentina nei melodrammi di Hollywood, negli sceneggiati radiofonici e nel tango.

Forse presenta conseguenze più profonde il cambiamento subito dalla formula realista riconoscibile in *La zia Julia* e conforme a certe nuove convinzioni ricavate dall'autore per mezzo dell'esercizio della propria attività di romanziere. In quest'opera, per la prima volta, egli scioglie il voto dell'assoluta imparzialità narrativa e introduce una prospettiva autoreferenziale e apertamente autobiografica. La narrazione torna su se stessa, si contempla come testo, l'atto di scrivere diventa argomento narrativo e il narratore protagonista. E infatti, il narratore e lo stesso autore si sovrappongono in maniera inconfondibile (il primo si chiama Marito o Varguitas) nell'atto di raccontare un episodio della propria vita giovanile; anni più tardi, Vargas Llosa sarebbe tornato su quell'epoca, stavolta sottoforma di memorie, in *Il pesce nell'acqua* (1993).

L'impulso epico è del tutto assente, così come lo sono i grandi spazi contrapposti, la frenesia dell'azione fisica e la composizione sinfonica. La caratteristica struttura bipolare si concentra in storie il cui filo comune è l'ossessione della scrittura. I capitoli sono ordinati in due serie regolari e parallele: da un lato, quelli dispari, con i tormenti del giovane Marito per la realizzazione della sua precoce vocazione

su temprana vocación de escritor en medio del escándalo de su también temprano matrimonio con Julia, una mujer mayor y vinculada a la familia (de allí lo de tía Julia); por otro, los capítulos protagonizados por Pedro Camacho, o mejor dicho por los personajes de sus exitosas radionovelas. Por su tenacidad y fecundidad, Camacho se convierte inevitablemente en el héroe o modelo de Marito, en el paradigma de su oficio. Éste es el escribidor del título. Que los protagonistas (salvo Camacho) aparezcan con sus nombres reales subraya lo cerca que está el plano ficticio del autobiográfico. La dedicatoria de la obra reza: “A Julia Urquidí Illanes, a quien tanto debemos yo y esta novela”.

Funcionando como un espejo, el relato duplica la imagen de un narrador real, tratando de contarnos su vida del modo más fiel posible, y otro ficticio, intratextual, que también usa crudos fragmentos de la suya para componer ficciones que parecen totalmente inventadas. El gran tema de la novela es, pues, la irresistible pasión de escribir y de inventar. El epígrafe del libro pertenece a Salvador Elizondo y alude irónicamente a esa actividad como una obsesión casi perversa: “Escribo. Escribo que escribo. Mentalmente me veo escribir que escribo y también puedo verme ver que escribo”. Lo más interesante es comprobar que la figura del escritor aparece aquí con rasgos marcadamente burlescos, casi caricaturales. Si se revisan con cuidado las novelas anteriores del autor se podrá observar que los esbozos previos de esa figura comparten el mismo matiz: en *La ciudad y los perros*, el cadete Alberto convierte su habilidad para escribir novelitas pornográficas en una actividad venal; en *Conversación en la Catedral*, las serias aspiraciones intelectuales de Zavalita se han degradado en el ejercicio espurio de un periodismo de pacotilla, que él reconoce como cacografías; en *Pantaleón y las visitadoras*, los informes que escribe el protagonista son mortalmente burocráticos y las emisiones radiales y artículos periodísticos de los que lo atacan están llenos de los lugares comunes del patriotismo y de burdas manipulaciones de la opinión pública. Pero los radioteatros de Camacho, cada vez más delirantes y descoyuntados, señalan el punto máximo de la visión paródica de la actividad escritural. Una posible razón de esta autoparodia es la de querer mostrar lo fácil que es traicionar la vocación literaria mediante el ejercicio de prácticas degradadas o de sucedáneos que la desfiguran. El espejo en el que el narrador se contempla es un espejo deformante, que subraya la distorsión que ha sufrido su estética realista.

Esta doble historia del joven escritor que apenas tiene tiempo de escribir y produce sólo magros frutos (algunos de los cuales pasarían a formar el volumen de cuentos *Los jefes*, 1959), y del escribidor que sacrifica su vida a la producción en masa de radionovelas, tan baratas como populares, ilustra algo crucial para un narrador realista: la dificultad (o imposibilidad) de escribir novelas que no alteren la misma realidad a la que quieren ser fieles. En literatura, la única realidad es la ficticia, como Marito descubre cuando trata de reconstruir puntualmente su propia vida y, en vez de recordar, inventa. Así, se genera una crisis en la concepción realista del autor (que ahora alberga

di scrittore nel bel mezzo dello scandalo dell'altrettanto precoce matrimonio con Julia, una donna più matura e vincolata alla famiglia (da qui l'appellativo di zia); dall'altro, i capitoli che hanno come protagonista Pedro Camacho, o meglio i personaggi dei suoi serial radiofonici di successo. A causa della sua tenacità e fecondità, Camacho diventa inesorabilmente l'eroe o modello di Marito, il paradigma del suo mestiere. È lui lo scribacchino del titolo. E il fatto che i protagonisti (eccetto Camacho) compaiano con i loro nomi reali ribadisce quanto siano vicini il piano della finzione e quello autobiografico. La dedica dell'opera recita: "A Julia Urquidí Illanes, cui tanto dobbiamo io e questo romanzo".

Funzionando come uno specchio, il racconto crea la doppia immagine di un narratore reale, che cerca di raccontarci la sua vita nel modo più fedele possibile, e di un altro fittizio, intertestuale, il quale pure utilizza crudi frammenti della sua per comporre finzioni che invece sembrano totalmente inventate. Il grande tema del romanzo è dunque l'irresistibile passione di scrivere e di inventare. L'epigrafe del libro è di Salvador Elizondo e allude ironicamente a tale attività come ad un'ossessione quasi perversa: "Scrivo. Scrivo che scrivo. Mentalmente mi vedo scrivere che scrivo e posso anche vedermi vedere che scrivo". Risulta interessante constatare che qui la figura dello scrittore compare con tratti spiccatamente burleschi, quasi caricaturali. E passando in rassegna con attenzione i romanzi precedenti dell'autore si potrà osservare che i bozzetti preparatori di questa figura hanno in comune lo stesso tratto: in *La città e i cani*, il cadetto Alberto converte la propria abilità di scrittore di romanzi pornografici in un'attività venale; in *Conversazione nella «Catedral»*, le serie aspirazioni intellettuali di Zavalita scadono nell'esercizio spurio di un giornalismo dozzinale che lui stesso giudica cacografia; in *Pantaleón e le visitatrici*, i rapporti scritti dal protagonista sono mortalmente burocratici e le trasmissioni radiofoniche e gli articoli di giornale dai quali questi viene attaccato sono pieni dei luoghi comuni del patriottismo e di rozze manipolazioni dell'opinione pubblica. Ma l'apice della visione parodistica dell'attività dello scrittore è rappresentato dai serial radiofonici di Camacho, sempre più deliranti e disarticolati. Una plausibile ragione di questa autoparodia potrebbe essere il desiderio di mostrare quanto è facile tradire la vocazione letteraria mediante l'esercizio di pratiche degradate o di succedanei che le alterano. Lo specchio nel quale il narratore si contempla è uno specchio deformante, che rimarca la distorsione subita dalla sua estetica realista.

La storia doppia del giovane scrittore che trova appena il tempo di scrivere, producendo solo magri frutti (alcuni dei quali sarebbero confluiti nel volume di racconti *I capi*, 1959), e dello scribacchino che sacrifica la propria vita alla produzione di massa di serial radiofonici, tanto banali quanto popolari, illustra il problema cruciale del narratore realista: la difficoltà (o impossibilità) di scrivere romanzi che non alterino la stessa realtà alla quale vogliono essere fedeli. In letteratura, l'unica realtà è quella della finzione, come scopre Marito nel momento in cui, cercando di ricostruire esattamente la propria vita, invece di ricordare, inventa. In questo modo, entrano in crisi la concezione realista dell'autore (in

un cuestionamiento de esa misma estética) y en la forma como lo practicaría en distintas instancias de su obra futura, como lo demuestra, por ejemplo, *Historia de Mayta* (1984), en la que la indagación de carácter político que constituye su asunto es puesta en duda por el propio narrador.

El paso que lo lleva de las cumbres épicas de *Conversación en la Catedral* al hallazgo del humor farsesco, en *Pantaleón y las visitadoras*, y al autorretrato del escritor como escritor melodramático, que encontramos en *La tía Julia y el escribidor*, señala, por lo tanto, un momento crítico en la evolución creadora de Vargas Llosa, más allá del carácter de entretenimiento que esas dos últimas obras presentan. Es un momento de transición y reajuste que le abre nuevas posibilidades. Aunque estéticamente su producción reciente se distingue por su amplia variedad de propósitos y tonos, puede señalarse en ella una tendencia general. Progresivamente, sus novelas han ido adoptando una textura más reflexiva, polémica y compleja, como vehículos de cuestiones ideológicas, históricas, culturales o artísticas. Ya no le basta la pura dinámica del relato. Su lenguaje narrativo se ha ido alejando de las aventuras hiperactivas e hipertensas del comienzo, y aproximándose al del ensayo, como en *El paraíso en la otra esquina* (2003), lo muestra de manera eminente. Aun en *La guerra del fin del mundo* (1981), su retorno más cabal al formato épico, hay un elemento que proviene del período de transición; esta gran parábola de la eterna pugna entre la tradición y el progreso, entre cambios políticos y arraigo cultural, está montada sobre un modelo literario clásico, *Los sertones* (1902) de Euclides Da Cunha. Es decir, es un texto que reinterpreta otro texto.

Notas

* Se agradece a José Miguel Oviedo y al Editor por la amable concesión para reproducir el ensayo “La transición clave del realista (de *Conversación en la Catedral* a *La tía Julia y el escribidor*)”, originalmente publicado en el volumen José Miguel Oviedo, *Dossier Vargas Llosa* (Lima, Taurus, 2007) en *LEA*, junto con la traducción italiana del mismo.

Referencias bibliográficas

- Vargas Llosa Mario (1967), *Los cachorros*, Barcelona, Lumen.
 — (1969), *Conversación en la Catedral*, 2 vols., Barcelona, Seix Barral.
 — (1973), *Pantaleón y las visitadoras*, Barcelona, Seix Barral.
 — (1977), *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, Seix Barral.
 — (1981), *La guerra del fin del mundo*, Barcelona, Seix Barral.
 — (1986), *¿Quién mató a Palomino Molero?*, Barcelona, Seix Barral.
 — (1988), *Elogio de la madrastra*, Barcelona, Tusquets.
 — (2000), *La fiesta del Chivo*, Madrid, Alfaguara.-uc

cui ormai alberga la messa in discussione di quella stessa estetica) e la forma in cui, in vari modi, essa avrebbe preso vita nei suoi lavori futuri, come dimostrato, ad esempio, da *Storia di Mayta* (1984), in cui l'indagine politica che costituisce l'argomento principale è messa in dubbio dallo stesso narratore.

Il movimento che dalle vette epiche di *Conversazione nella «Catedral»* lo conduce alla scoperta dello humour farsesco, in *Pantaleón e le visitatrici*, e all'autoritratto dello scrittore come scribacchino di melodrammi, che ritroviamo in *La zia Julia e lo scribacchino*, rappresenta, dunque, un momento critico nell'evoluzione creativa di Vargas Llosa, al di là del carattere d'intrattenimento degli ultimi due lavori. È un momento di transizione e di riassetto che gli prospetta nuove possibilità. Sebbene da un punto di vista estetico la sua produzione recente si distingua per la sua ampia varietà di propositi e toni, vi si può riconoscere una tendenza generale. I suoi romanzi sono andati progressivamente adottando una struttura più riflessiva, polemica e complessa, come veicoli di questioni ideologiche, storiche, culturali o artistiche. Ormai all'autore non basta più la pura dinamica del racconto. Il suo linguaggio narrativo si è mano a mano allontanato dalle avventure iperattive e ipertese degli inizi, avvicinandosi al saggio, come eminentemente dimostrato in *Il paradiso è altrove* (2003). Perfino in *La guerra della fine del mondo* (1981), il suo ritorno più compiuto al formato epico, vi è un elemento proveniente dal periodo di transizione; la grande parabola dell'eterna lotta tra la tradizione e il progresso, tra le incostanze politiche e la stabilità culturale, si costruisce sul modello letterario classico di *Los sertones* (1902; *Brasile ignoto*) di Euclides Da Cunha. Trattandosi perciò di un testo che reinterpreta un altro testo.

Note

* Si ringraziano José Miguel Oviedo e l'Editore per la gentile concessione alla riproduzione zione del saggio "La transición clave del realista (de *Conversación en La Catedral a La tía Julia y el escribidor*)" (pubblicato in *Dossier Vargas Llosa*, Lima, Taurus, 2007) in *LEA*, insieme con la traduzione italiana.

Riferimenti bibliografici

- Vargas Llosa Mario (1967), *Los cachorros*, Barcelona, Lumen. Trad. it. di Angelo Morino (1977), *I cuccioli*, Roma, Editori Riuniti.
- (1969), *Conversación en la Catedral*, 2 vols., Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Enrico Cicogna (2008), *Conversazione nella «Catedral»*, Torino, Einaudi.
- (1973), *Pantaleón y las visitadoras*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Angelo Morino (2001), *Pantaleón e le visitatrici*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli.
- (1977), *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Angelo Morino (1994), *La zia Julia e lo scribacchino*, Torino, Einaudi.
- (1981), *La guerra del fin del mundo*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Angelo Morino (1983), *La guerra della fine del mondo*, Torino, Einaudi.
- (1986), *¿Quién mató a Palomino Molero?*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Angelo Morino (1987), *Chi ha ucciso Palomino Molero?*, Milano, Rizzoli.
- (1988), *Elogio de la madrastra*. Barcelona, Tusquets. Trad. it. di Angelo Morino (1991), *Elogio della matrigna*, Torino, Einaudi.
- (2000), *La fiesta del Chivo*, Madrid, Alfaguara. Trad. it. di Glauco Felici (2000), *La festa del Caprone*, Torino, Einaudi.

Mario Vargas Llosa y la *Comedia humana* de Balzac*

Efraín Kristal

University of California (<kristal@ucla.edu>)

Se entiende que Mario Vargas Llosa haya admirado a Balzac, que tenga una afinidad directa con algunas de sus novelas como *La Rabouilleuse* o *Esplendores y miserias de las cortesanas*; y sobre todo con la voluntad de Balzac de crear una *Comedia humana*, es decir un trabajo consciente y premeditado para que todos sus libros formen parte de una obra unificada, de un mismo mundo literario con un conjunto de personajes que pueden transitar de una novela a otra, a veces como protagonistas y otras veces como personajes que hacen una aparición fugaz.

En la obra literaria de Vargas Llosa hay sin duda algunos conatos balzacianos: se podría, por ejemplo, trazar la trayectoria de Lituma, que aparece por primera vez en uno de los relatos de *Los Jefes*, reaparece en *La casa verde*, en *La tía Julia y el escribidor*, en *¿Quién mató a Palomino Molero?* y por supuesto en *Lituma en los Andes*¹. Asimismo varios de los personajes de *Conversación en la Catedral* aparecen en *Los cachorros*, y las dos obras se complementan porque ambas tratan el proceso mediante el cual un joven que había estado destinado al éxito será excluido de su círculo social². Esodicho, a diferencia de Balzac, Vargas Llosa no ha elaborado una *Comedia humana* porque sus necesidades literarias lo han llevado por otros caminos. A diferencia de Balzac, que se empeñó en la creación de un solo mundo literario, Vargas Llosa ha creado varios mundos literarios igualmente convincentes.

A diferencia de Balzac, Vargas Llosa se ha renovado como escritor, no una sino varias veces, a lo largo de su carrera literaria; y en cada una de sus renovaciones ha publicado obras maestras.

En los años Sesenta estuvo preocupado con el tema de la corrupción, y nadie en la literatura universal ha sabido mejor que él cómo encontrar un medio literario – el cruce de planos temporales y espaciales – para plasmar los efectos de la corrupción en los individuos, comunidades y hasta en toda una nación, como lo logra hacer en *Conversación en la Catedral*, una de sus obras maestras.

En los años Setenta añade humor e ironía a lo que había sido una visión más seria de la realidad; y poco a poco elabora un nuevo tema con dimensiones políticas y crea un nuevo procedimiento para tratar ese tema: el nuevo tema es el fanatismo, y el nuevo procedimiento es la alternancia entre dos registros literarios: un registro que crea la ilusión de la objetividad, del realismo e incluso de la autobiografía; y otro registro que es claramente imaginario, hecho

Mario Vargas Llosa e la *Commedia umana* di Balzac*

Efraín Kristal, University of California (<kristal@ucla.edu>)

Traduzione italiana e bibliografia di Claudia Ianniciello

Si sa che Mario Vargas Llosa è stato un ammiratore di Balzac, che ha un'affinità diretta con alcuni dei suoi romanzi come *La Rabouilleuse* o *Splendori e miserie delle cortigiane*; e soprattutto con la volontà di Balzac di creare una *Commedia umana*, ovvero un lavoro consapevole e premeditato che rendesse tutti i propri libri parte di un'opera unificata, di uno stesso mondo letterario, con un insieme di personaggi passibili di transitare da un romanzo all'altro, talvolta come protagonisti, talaltra come personaggi che fanno la loro comparsa in maniera fugace.

Nell'opera di Vargas Llosa ci sono senza dubbio alcuni propositi balzacchiani: si potrebbe, ad esempio, tracciare la traiettoria di Lituma, un personaggio che fa la sua prima comparsa in uno dei racconti de *I capi*, che riappare in *La casa erde*, in *La zia Julia e lo scribacchino*, in *Chi ha ucciso Palomino Molero?* e naturalmente in *Il caporale Lituma sulle Ande*¹. Allo stesso modo, vari personaggi di *Conversazione nella «Catedral»* compaiono in *I cuccioli*, così che le due opere risultano complementari, giacché entrambe trattano il processo attraverso il quale un giovane destinato al successo viene escluso dal proprio circuito sociale². Detto ciò, diversamente da Balzac, Vargas Llosa non ha elaborato una *Commedia umana* perché i suoi bisogni letterari lo hanno condotto su altri sentieri. A differenza di Balzac che si dedicò alla creazione di un solo mondo letterario, Vargas Llosa ha dato vita a molteplici mondi letterari ugualmente convincenti.

Al contrario di Balzac, Vargas Llosa si è rinnovato come scrittore non una ma tante volte nel corso della propria carriera letteraria; e ad ogni rinnovamento ha pubblicato dei capolavori.

Negli anni '60 si è interessato alla tematica della corruzione, e nessuno nell'ambito della letteratura universale ha saputo trovare meglio di Vargas Llosa un mezzo letterario in grado di plasmare l'effetto della corruzione sugli individui, le comunità, e persino su un'intera nazione. Questo mezzo, l'incrocio dei piani temporali e spaziali, emerge egregiamente soprattutto in *Conversazione nella «Catedral»*, uno dei suoi capolavori.

Negli anni '70 aggiunge humour e ironia a quella che era stata una visione più seria della realtà; e a poco a poco elabora una nuova tematica dalle dimensioni politiche, e inventa un nuovo procedimento per trattarla; il nuovo argomento è il fanatismo, e il nuovo procedimento è l'alternanza tra due registri letterari: uno che crea l'illusione dell'obiettività, del realismo e persino dell'autobiografia; e un altro chiaramente immaginario, costituito

a base de sueños y de fantasías de sus personajes o de sus narradores. Su obra maestra de este período es *La guerra del fin del mundo*.

Con *La fiesta del Chivo* Vargas Llosa se renueva una vez más como novelista: crea una síntesis entre el tema de la corrupción, que le había ocupado en los años Sesenta, y el tema del fanatismo, que le había ocupado en los años Ochenta; y empieza a elaborar un nuevo procedimiento literario que perfecciona en las *Travesuras de la niña mala* y en el estilo que le atribuye a los cuadernos oscuros del protagonista de *El sueño del celta*. Ya no se trata de alternar un registro claramente realista con otro registro que es el producto de la imaginación, como lo hizo en varias novelas a partir de *La tía Julia y el escribidor*; sino de algo que solamente los grandes y experimentados escritores de su altura pueden lograr: la creación de un registro literario que permita la doble lectura. Cada capítulo de *Travesuras de la niña mala* puede ser leído en un clave realista, que sigue la vida de su protagonista; pero también puede ser leído en un clave imaginaria, como si se tratara de una fantasía recurrente. Con esta novela y con este nuevo procedimiento Vargas Llosa elabora el tema de la reconciliación, que permite el nacimiento del amor.

Es entonces a causa de los cambios de procedimientos literarios, que corresponden a los cambios de sus preocupaciones humanas, que no se puede hablar de una *Comedia humana* en la obra narrativa Vargas Llosa: su trayectoria es más rica y compleja que la de un escritor empeñado en la creación de un mundo literario único. Eso dicho, el conjunto de la obra literaria de Vargas Llosa, con todos sus cambios y mudanzas, sí nos ofrece un gran tema que es quizás también el gran tema de sus ensayos, e incluso de sus piezas teatrales: se trata quizás de su más importante contribución a la literatura y es *el desencuentro entre los deseos del ser humano y su capacidad para realizarlos*. A la vez hay también un procedimiento literario que está detrás de todos los otros que ha inventado: su capacidad para trasladar la voz humana a la escritura, para trasladar eso que hace que un contador de cuentos bien contados logre cautivar a su público. Vargas Llosa ha logrado lo que muy pocos han logrado: la creación de una obra literaria de gran valor estético que, al mismo tiempo, logra encantar a un gran público. Y en la medida que su objeto predilecto de representación literaria haya sido el Perú, Vargas Llosa ha logrado que sus personajes y sus ambientes peruanos – la selva amazónica, el desierto de Piura, el centro de Lima, y tantos más – hayan pasado a formar parte del patrimonio universal de la literatura como la Rusia de Tolstoi o la Inglaterra de Dickens, la Lombardía de Manzoni y, desde luego, la Francia de Balzac.

Notas

* Se agradece a Efraín Kristal y a la Dirección y al Editor de la revista *Turia* por la amable concesión para reproducir el ensayo “Mario Vargas Llosa y la *Comedia humana* de Balzac” (*Turia*, 97-98, Marzo-Mayo 2011, 298-300) en *LEA*, junto con la traducción italiana del mismo.

dai sogni e dalle fantasie dei personaggi o dei narratori. Il capolavoro di quel periodo è *La guerra della fine del mondo*.

Con *La festa del Caprone* Vargas Llosa si rinnova ancora una volta come romanziere: fa una sintesi tra la tematica della corruzione che lo aveva assorbito negli anni Sessanta e la tematica del fanatismo che lo aveva occupato negli anni Ottanta; e inizia a elaborare un nuovo procedimento letterario, perfezionato nelle *Avventure della ragazza cattiva* e nello stile che attribuisce ai quaderni oscuri del protagonista di *Il sogno del celta*: ormai non si tratta più di alternare un registro chiaramente realista e un registro prodotto dall'immaginazione come aveva fatto in diversi romanzi a cominciare da *La zia Julia e lo scribacchino*; ma di qualcosa che soltanto i grandi e consumati scrittori della sua levatura sono in grado di realizzare: la creazione di un registro letterario che consente la doppia lettura. Ogni capitolo di *Avventure della ragazza cattiva* può essere letto in chiave realista, seguendo la vita del protagonista, ma può essere letto anche in chiave immaginaria, come se si trattasse di una fantasia ricorrente. Con questo nuovo romanzo e questo nuovo metodo Vargas Llosa definisce la tematica della riconciliazione che consente la nascita dell'amore.

È dunque a causa dei suoi passaggi da un registro letterario all'altro, corrispondenti ai mutamenti delle sue preoccupazioni umane, che non è possibile parlare di una *Commedia umana* nell'opera narrativa di Vargas Llosa: la sua traiettoria è più ricca e più complessa rispetto a quella di uno scrittore impegnato nella creazione di un mondo letterario unico. Eppure, l'insieme dell'opera letteraria di Vargas Llosa, con tutti i suoi cambiamenti e mutamenti, sì che ci offre un grande tema, che forse è anche il grande tema dei suoi saggi, e perfino delle sue pièce teatrali; un grande tema che probabilmente rappresenta il suo contributo più importante alla letteratura: *l'incontro mancato tra i desideri dell'essere umano e la sua capacità di realizzarli*; ed esiste anche un procedimento letterario che soggiace dietro a tutti gli altri procedimenti da lui inventati: la capacità di trasferire la voce umana nella scrittura, di trasferire nella scrittura ciò che consente a un narratore di racconti ben narrati di catturare il proprio pubblico. Vargas Llosa è riuscito in ciò in cui pochi sono riusciti: la creazione di un'opera letteraria di grande valore estetico che al tempo stesso riesce ad incantare un vasto pubblico; e pur prediligendo il Perù come oggetto della propria rappresentazione letteraria, è riuscito anche a far sì che i propri personaggi e i propri ambienti peruviani – la selva amazzonica, il deserto di Piura, il centro di Lima, e tanti altri – entrassero a far parte del patrimonio universale della letteratura come la Russia di Tolstoj, l'Inghilterra di Dickens o la Lombardia di Manzoni, e naturalmente, la Francia di Balzac.

Note

* Si ringraziano Efraín Kristal, e la Direzione e l'Editore della rivista *Turia* per la gentile concessione alla riproduzione del saggio "Mario Vargas Llosa y la *Comedia humana* de Balzac" (*Turia*, 97-98, March-May 2011, 298-300) in *LEA*, insieme con la traduzione italiana.

¹ Lituma aparece también en *La Chunga*, la pieza teatral inspirada en “los inconquistables”, un conjunto de personajes de *La casa verde*.

² *Conversación en la Catedral* es también la fuente de dos obras teatrales de Vargas Llosa: *Kathie y el hipopótamo* y *Al pie del Táchisis*.

Referencias bibliográficas

- Vargas Llosa Mario (1966), *La casa verde*, Barcelona, Seix Barral.
 — (1969), *Conversación en La Catedral*, 2 vols., Barcelona, Seix Barral.
 — (1983), *Kathie y el hipopótamo*, Barcelona, Seix Barral.
 — (1986), *La Chunga*, Barcelona, Seix Barral.
 — (2008), *Al pie del Táchisis*, Lima, Alfaguara.



Fernando de Szyszlo, *Piedra del Sol*, 1997, aquaforte, 90 x 70 cm

¹ Lituma compare anche in *La Chunga*, la *pièce* teatrale ispirata a “gli in conquistabili”, un gruppo di personaggi de *La casa verde*.

² *Conversazione nella «Catedral»* è anche la fonte di due lavori teatrali di Vargas Llosa: *Kathie e l'ippopotamo* e *Appuntamento a Londra*.

Riferimenti bibliografici

- Vargas Llosa Mario (1959), *Los jefes*, Roca, Barcelona. Trad. it. di Angelo Morino (2003), *I capi*, in Id. (a cura di), *I cuccioli, I capi*, Torino, Einaudi.
- (1966), *La casa verde*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Enrico Cicogna (1970), *La Casa Verde*, Torino, Einaudi.
- (1967), *Los cachorros*, Lumen, Barcelona. Trad. it. di Angelo Morino (2003), *I cuccioli*, in Id. (a cura di), *I cuccioli, I capi*, Torino, Einaudi.
- (1969), *Conversación en La Catedral*, 2 vols., Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Enrico Cicogna (1971), *Conversazione nella Cattedrale*, Milano, Feltrinelli; (1998), con una prefazione di Glauco Felici, *Conversazione nella «Cattedrale»*, Torino, Einaudi.
- (1977), *La tía Julia y el escribidor*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Angelo Morino (1994), *La zia Julia e lo scribacchino*, Torino, Einaudi.
- (1981), *La guerra del fin del mundo*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Angelo Morino (1983), *La guerra della fine del mondo*, Torino, Einaudi.
- (1983) *Kathie y el hipopótamo*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Laura González (1987), *Kathie e l'ippopotamo*, Firenze, La casa Usher.
- (1986), *La Chunga*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Ernesto Franco (1987), *La Chunga*, Genova, Costa & Nolan.
- (1986), *¿Quién mató a Palomino Molero?*, Barcelona, Seix Barral. Trad. it. di Angelo Morino (1987), *Chi ha ucciso Palomino Molero?*, Milano, Rizzoli.
- (1993), *Lituma en los Andes*, Lima, Planeta. Trad. it. di Angelo Morino (1995), *Il caporale Lituma sulle Ande*, Milano, Rizzoli.
- (2000), *La fiesta del Chivo*, Madrid, Alfaguara. Trad. it. di Glauco Felici (2000), *La festa del Caprone*, Torino, Einaudi.
- (2006), *Travesuras de la niña mala*, Madrid, Grupo Santillana. Trad. it. di Glauco Felici (2006), *Avventure della ragazza cattiva*, Torino, Einaudi.
- (2008), *Al pie del Tâmesis*, Lima, Alfaguara. Trad. it. di Ernesto Franco (2009), *Appuntamento a Londra*, Torino, Einaudi.
- (2010), *El sueño del celta*, Madrid, Grupo Santillana. Trad. it. di Glauco Felici (2011), *Il sogno del celta*, Torino, Einaudi.

Fernando de Szyszlo en el panorama artístico contemporáneo*

Luis Alfredo Agusti
Universidad del Pacífico (<agusti_la@up.edu.pe>)

¿Qué arco iris
Es este negro arco iris
Que se alza?
Anónimo, "Apu Inca Atawallpaman"

El siglo XX se recordará en el Perú como un periodo en el cual las interrogantes sobre la identidad y el destino del país, abordadas desde diversas perspectivas, permanecieron instaladas en el centro del debate como preocupaciones fundamentales, acaso sin posibilidades concretas de resolución. En el marco de un devenir político tensionado por el enfrentamiento entre las fuerzas democráticas y las tentaciones autoritarias, y siempre en la lucha contra la pobreza y la exclusión de las mayorías, el proceso peruano, no obstante, fue vitalizado por personajes singulares cuyas visiones dieron motivos para la esperanza: destellos luminosos bajo el negro arco iris que ya intimidaba al anónimo autor de la elegía quechua traducida por Arguedas. Fernando de Szyszlo es uno de estos casos ejemplares.

La obra de Szyszlo, concebida como una búsqueda perseverante del ideal estético a través de series de obras emparentadas por el tema, se consolida desde la década de 1960 como un valioso aporte en el rescate del legado prehispánico y, al mismo tiempo, como un testimonio de apertura a la modernidad. En efecto, comprometido con una rigurosa investigación de la iconografía de culturas autóctonas como Chancay – elegante y sintética en sus telas y ceramios –, Szyszlo encarna el proyecto de Unamuno de "Universalidad desde lo profundo, dentro de una realidad local, circunscrita, eterna". A diferencia de los indigenistas, que lo precedieron en la búsqueda de una expresión de lo nacional, Szyszlo prescinde de cualquier narrativa encapsulada en la anécdota revestida de color localista – alguna vez declaró, a propósito de la polémica desatada en 1954: "El indigenismo era valioso, pero igualmente valioso era combatirlo" –. Aunará esfuerzos con su entrañable amigo Octavio Paz en la empresa de forjar una identidad latinoamericana sustentada en las raíces locales – "el principio del principio" –, pero irreductible a estas. Iluminado por las ideas de Breton, con quien tuvo contacto en la marcante experiencia

Fernando de Szyszlo nel panorama artistico contemporaneo*

Luis Alfredo Agusti, Universidad del Pacífico (<agusti_la@up.edu.pe>)
Traduzione italiana di Marha L. Canfield

Quale arcobaleno
È questo arcobaleno
Che si solleva?
Anonimo, "Apu Inca Atawallpaman"

Il secolo XX sarà ricordato in Perù come un periodo in cui gli interrogativi sull'identità e sul destino della nazione, affrontati da diverse prospettive, rimasero fissi al centro del dibattito come preoccupazioni fondamentali, forse prive di possibilità concrete di soluzione. Nell'ambito di un divenire politico teso per via del confronto tra le forze democratiche e le tentazioni autoritarie, e sempre nella lotta contro la povertà e contro l'esclusione delle maggioranze, il processo peruviano, nonostante tutto, venne rivitalizzato da singolari personaggi le cui visioni diedero motivi alla speranza: lampi luminosi sotto il nero arcobaleno che aveva già intimorito l'anonimo autore dell'elegia quechua tradotta da José María Arguedas. Fernando de Szyszlo è uno di questi casi emblematici.

L'opera di Szyszlo, concepita come una perseverante ricerca dell'ideale estetico attraverso serie di opere legate tra di loro dalla tematica, si consolida già nei primi anni '60 come un prezioso contributo nel riscatto dell'eredità pre-ispánica e, al tempo stesso, come una testimonianza di apertura nei confronti della modernità. In effetti, impegnato in una rigorosa ricerca dell'iconografia di culture autoctone – come ad esempio quella Chancay, elegante e sintetica sia nelle tele che nelle ceramiche –, Szyszlo incarna il progetto unamuniano della "Universalità dal profondo, dentro una realtà locale, circoscritta, eterna". A differenza degli indigenisti, che l'hanno preceduto nella ricerca di un'espressione dell'identità nazionale, Szyszlo prescinde da qualsiasi narrativa prigioniera dell'aneddoto ricoperto di colore locale – una volta dichiarò, a proposito della polemica sorta nel 1954: "L'indigenismo era importante, ma ugualmente importante era contestarlo" –. Riunisce quindi i suoi sforzi a quelli del suo carissimo amico Octavio Paz nell'impresa di creare un'identità latinoamericana basata sulle radici locali – "il principio del principio" –, ma comunque non riducibile a queste. Illuminato dalle idee di Breton, con il quale era stato in

parisina de su juventud, Szyszlo se orienta hacia la indagación fascinante en lo maravilloso, en lo numinoso. Así, la sustancia misteriosa, insondable del arte peruano anterior a la Conquista se manifiesta en el lenguaje del expresionismo abstracto, en una pintura que constituye, a decir de su autor, el encuentro visible de lo sagrado con la materia. Ya lo había advertido Malraux: la dimensión sagrada del arte moderno estriba en que, sin ser religioso, es lo opuesto a lo profano.

La serie de grabados aquí reproducida, realizados entre 1994 y 2009 en las técnicas de aguafuerte, aguatinata y serigrafía, reúne un grupo significativo de trabajos donde concurren los elementos de un lenguaje visual que ha consagrado a su autor como uno de los pilares del arte moderno en Latinoamérica. La escena – o ceremonia – ocurre en habitaciones o cámaras rituales cuyos anchos muros aluden a las construcciones de barro de la costa precolombina y, al mismo tiempo, evocan los inicios del artista como estudiante de arquitectura. O bien nos encontramos en la estruendosa soledad del desierto, en medio de una noche iluminada paradójicamente por aquel “sol negro de la melancolía” presente en los versos de Nerval. En el enclaustramiento de aquellos recintos en penumbra, o en la apertura sobrecogedora del paisaje, se desarrollan interacciones sagradas, eróticas, siempre mágicas, sobre tálamos o piedras sacrificiales. Suelen protagonizar el encuentro un ser alado, emisario de realidades célicas, ultraterrenas; y aquella entidad vertical, totémica, que Mario Vargas Llosa caracterizó como “extraño tótem, un residuo visceral o un monumento cubierto de inquietantes ofrendas – ligaduras, contrafuertes, soles, grietas, incisiones, flechas – que ha constituido un personaje recurrente en las telas de Szyszlo desde hace mucho tiempo”. El combate de Eros y Tánatos es plasmado en un severo claroscuro, donde aun el negro más profundo es puntuado con intensidades de luces y colores vibrantes en los cuales late el legado de lo autóctono. El muestrario de obra gráfica acredita, no obstante su brevedad, la sentencia de Paz: “Szyszlo no cambia: madura. Avanza hacia adentro de sí mismo”. Y la perseverancia se hace evidente en el trabajo sostenido de un creador que, rebelde frente a su conciencia de finitud, entiende el arte como símbolo – etimológicamente “el que reúne” – y voluntad de permanencia; como expresión de lo inefable, de lo inasible por el pensamiento. Seguramente el pintor suscribe, con mirada existencialista, la esperanza de Albert Camus de que crear es vivir dos veces. Los grabados que aquí se muestran atestiguan que Fernando de Szyszlo llegó a buen puerto – y continúa en travesía – en su arriesgado y ejemplar viaje en pos de este fecundo ideal.

Notas

* Se agradece al Autor y al Editor por la amable concesión a la reproducción y a la traducción italiana del ensayo “Fernando de Szyszlo en el panorama artístico contemporáneo”, originalmente publicado en el volumen Fernando de Szyszlo, *Grabados 1994-2009* (Lima, Universidad del Pacífico, 2010, 1-2) en *LEA*.

contatto durante la significativa esperienza parigina della sua gioventù, Szyszlo s'inclina verso l'indagine affascinante del meraviglioso, del numinoso. Così, la sostanza misteriosa, insondabile dell'arte peruviana precedente la Conquista emerge nel linguaggio dell'espressionismo astratto, in un tipo di pittura che costituisce, secondo lo stesso autore, l'incontro visibile del sacro con la materia. Malraux l'aveva già avvertito: la dimensione sacra dell'arte moderna sta nel fatto che, senza essere religiosa, è il contrario del profano.

La serie di incisioni che qui si riproducono, realizzate tra il 1994 e il 2009 con le tecniche dell'acquaforte, l'acquatinta e la serigrafia, riunisce un gruppo significativo di lavori nei quali sono presenti gli elementi di un certo linguaggio visivo per il quale questo autore è stato consacrato come uno dei pilastri dell'arte moderna nell'America Latina. La scena – o cerimonia – avviene in stanze o camere rituali le cui grosse mura alludono alle costruzioni di argilla della costa precolombiana e, nello stesso tempo, evocano gli inizi dell'artista come studente di architettura. Oppure ci troviamo nella rumorosa solitudine del deserto, in mezzo a una notte illuminata paradossalmente da quel “sole nero della malinconia” presente nei versi di Nerval. Nella chiusura di quei recinti in penombra, o nella sorprendente apertura del paesaggio, si sviluppano interazioni sacre, erotiche, sempre magiche, sopra talami o pietre sacrificali. Di solito l'incontro avviene tra un essere alato, emissario di realtà celesti, ultraterrene; e quell'entità verticale, totemica, che Mario Vargas Llosa ha caratterizzato come “raro totem, un resto viscerale o un monumento coperto di inquietanti offerte – legamenti, contrafforti, soli, crepe, incisioni, frecce – che ha dato luogo a un personaggio ricorrente nei dipinti di Szyszlo da molto tempo”. Il combattimento tra Eros e Thanatos è configurato in un severo chiaroscuro, dove anche il nero più profondo è segnato da intensità di luci e di vibranti colori nei quali palpita l'eredità dell'autoctono. La serie di queste opere grafiche conferma, nonostante la sua brevità, la sentenza di Octavio Paz: “Szyszlo non cambia: matura. Avanza verso l'interno di se stesso”. E la perseveranza diventa evidente nel lavoro sostenuto di un creatore che, ribelle di fronte alla sua coscienza di finitudine, capisce l'arte come simbolo – etimologicamente “ciò che unisce” – e volontà di permanenza; come espressione dell'ineffabile, dell'inafferrabile dal pensiero. Sicuramente il pittore sottoscrive, con sguardo esistenzialista, la speranza di Albert Camus del fatto che creare è vivere due volte. Le incisioni qui presenti confermano che Fernando de Szyszlo è arrivato a buon porto – e continua la sua traversata – nel suo rischioso ed esemplare viaggio alla ricerca di questo fecondo ideale.

Note

* Si ringrazia l'Autore e l'Editore per la gentile concessione alla riproduzione e alla traduzione italiana dell'articolo “Fernando de Szyszlo en el panorama artístico contemporáneo”, precedentemente pubblicato nel volume Fernando de Szyszlo, *Grabados 1994-2009* (Lima, Universidad del Pacífico, 2010, 1-2), in *LEA*.



Fernando de Szyszlo, *Sol Negro*, 2008, serigrafia, 40 x 40 cm

SCRITTURE

Proposte d'autore

*Da Bogotà a Istanbul, l'universo-mondo di
Álvaro Mutis. In memoriam*



Álvaro Mutis nel Museo archeologico di Orbetello, giugno 2002.
Foto di Martha Canfield

Addio Álvaro Mutis – Salve Maqroll il Gabbriere! Le due voci di un solo grande poeta

Martha L. Canfield

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

Il 22 settembre scorso, a Città del Messico, dove abitava dal 1956, accudito dalla moglie Carmen Miracle, costante e fedele compagna fin dai primi anni Sessanta, è deceduto Álvaro Mutis, voce unica e punto di riferimento fondamentale nella letteratura contemporanea europea e americana. Creatore di un personaggio indimenticabile perché straordinariamente emblematico delle vicissitudini e della “disperanza” dei nostri tempi, Mutis ha inseguito Maqroll il Gabbriere e ha dialogato con lui e imparato da lui, alla maniera di Pirandello o, forse ancora di più, nel segno del suo ammirato Unamuno. Maqroll percorre, in effetti, la poesia mutisiana fin dai primi componimenti giovanili e a un certo punto, a metà degli anni Ottanta, si configura come protagonista di un ciclo di romanzi, lasciando per sempre l'esclusività dello spazio poetico alla voce intima e personale del suo creatore. L'opera di Mutis ci insegna, ci illumina e come tutte le grandi opere non finirà mai di essere “aperta” e quindi non finirà mai di rivelare nuovi significati e di suggerire diversi messaggi rivelatori. Il fatto che quest'opera sia stata insignita di alcuni dei premi internazionali più importanti – il *Medicis* in Francia, il *Grinzane Cavour* in Italia, il *Cervantes* in Spagna – non è che una delle prove di quanto sia rilevante l'eredità che Mutis ci ha lasciato. Un'altra prova è il fatto che gli studi critici a lui dedicati costituiscano ormai un'ingente bibliografia.

Álvaro Mutis è stato interpellato dalla redazione della rivista *LEA* quando questa è stata fondata e lui si è dimostrato entusiasta e disposto a partecipare al progetto. È divenuto così membro del Comitato scientifico internazionale e ha sempre seguito attentamente i nostri lavori.

Il 25 agosto scorso Álvaro Mutis ha festeggiato i suoi 90 anni e a casa sua sono arrivati tanti amici, oltre che i suoi figli e nipoti. Tra gli amici c'era il suo compatriota e complice in tante avventure, Gabriel García Márquez. Álvaro è riuscito a festeggiare con allegria il suo ultimo compleanno e soltanto poche settimane fa, dopo avere contratto un virus che gli ha indebolito il sistema respiratorio, è stato ricoverato e pochi giorni dopo è deceduto.

Álvaro ci ha lasciati. L'addio alla sua persona – alla sua straordinaria qualità umana, al suo profondo senso dell'amicizia, al suo umorismo esilarante, alla sua saggezza, alla sua capacità di sorprendersi e sorprenderci, alla sua gioia di vivere – l'addio a tutto questo è certo definitivo. Ma quello che ci ha lasciato

resta per sempre, a cominciare dal suo compagno di viaggio, creatura e creatore, personaggio che ha saputo cercarlo e incontrarlo, Maqroll il Gabbiero.

Come studiosa dell'opera mutisiana, ho sempre tenuto a sottolineare che *Maqroll non è Mutis*, che sono molto diversi e che leggendolo attentamente non è difficile distinguere le due voci. Come amica di Mutis ho parlato a lungo con lui del suo rapporto con Maqroll – alcune di queste moltissime ore di conversazioni registrate sono state pubblicate, molte altre rimangono ancora inedite – e in una di queste conversazioni mi raccontava che tutte le volte che ha voluto far morire Maqroll in una delle sue narrazioni, ha ricevuto proteste e contestazioni da amici e colleghi che non accettano affatto che Maqroll possa scomparire. Alla fine sembra che anche lui, Mutis, avesse cominciato a sentire che, se faceva morire Maqroll, il vuoto lasciato dalla sua assenza sarebbe stato insopportabile. E aggiungeva che ormai sperava soltanto che Maqroll visse quanto lui. “Soltanto con la mia morte potrà morire lui”, mi diceva. Ebbene, noi lettori fedeli e ammiratori delle due diversissime voci di un solo grande poeta, la voce mutisiana e la voce maqrolliana, ora che non potremo più ascoltare Mutis, sappiamo che Maqroll non ci lascerà più.

Bibliografia di Álvaro Mutis

Opere pubblicate

Si citano le prime edizioni di tutte le opere di Álvaro Mutis e si fa una scelta fra le molte seconde edizioni e antologie. Si avverte che le edizioni italiane citate a p. 66 non corrispondono, tranne che per alcuni romanzi, ai contenuti delle edizioni originali.

- (1948) *La balanza*, con Carlos Patiño (poesie, 200 copie numerate e firmate dagli autori), Bogotá, Talleres Prag.
- (1953) *Los elementos del desastre* (poesie), Buenos Aires, Losada.
- (1959) *Memoria de los Hospitales de Ultramar*, estratto della Rivista *Mito* (Bogotá), 26 (poesie, nel titolo la parola *Memoria* è refuso per *Reseña*).
- (1960) *Diario de Lecumberri* (narrativa), México, Universidad Veracruzana.
- (1965) *Los trabajos perdidos* (poesie, include *Reseña de los Hospitales de Ultramar*), México, Era.
- (1973) *Summa de Maqroll el Gaviero (Poesía 1948-1970)*, con una prefazione di J.G. Cobo Borda, Barcelona, Barral.
- (1973) *La mansión de Araucaíma. Relato gótico de tierra caliente* (narrativa), Buenos Aires, Sudamericana.
- (1981) *Caravansary* (poesie), México, Fondo de Cultura Económica.
- (1981) *Poesía y prosa* (opera completa fino al 1981, contiene prime poesie non riunite in volume e articoli giornalistici sull'opera di Mutis), a cura di Santiago Mutis Durán, Bogotá, Colcultura.
- (1982) *La verdadera historia del flautista de Hamelin* (racconti), México, Penélope.
- (1984) *Los emisarios* (poesie), México, Fondo de Cultura Económica.
- (1985) *Crónica regia y alabanza del reino* (poesie), Madrid, Cátedra.

- (1985) *Crónica regia* (poesie), México, Papeles Privados.
- (1985) *Obra literaria – Tomo I – Poesía*, a cura di Santiago Mutis Durán, Bogotá, Procultura.
- (1985) *Obra literaria – Tomo II – Prosa*, a cura di Santiago Mutis Durán, Bogotá, Procultura.
- (1986) *La nieve del almirante* (romanzo), Madrid, Alianza.
- (1987) *Un homenaje y siete nocturnos* (poesie), México, Ed. del Equilibrista, .
- (1988) *Ilona llega con la lluvia* (romanzo), Madrid, Mondadori.
- (1988) *La última escala del Tramp Steamer* (romanzo), México, Ed. del Equilibrista.
- (1989) *Un bel morir* (romanzo), Madrid, Mondadori.
- (1990) *Amírbar* (romanzo), Bogotá, Norma.
- (1990) *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía 1948-1988* (include *Crónica regia*, *Un homenaje y siete nocturnos* e saggi di Octavio Paz e di Ernesto Volkening), México, Fondo de Cultura Económica.
- (1990) *La muerte del estratega. Narraciones, prosas y ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1990) *El último rostro* (contiene i racconti “La muerte del estratega”, “El último rostro”, “Antes de que cante el gallo” e “Sharaya”, scorporati dall’edizione originale di *Diario de Lecumberri*), Madrid, Siruela.
- (1991) *Abdul Bashur, soñador de navíos* (romanzo), Bogotá, Norma.
- (1992) *La mansión de Araucaíma y Cuadernos del Palacio Negro* (contiene il romanzo del ’73 e *Diario de Lecumberri* sotto nuovo titolo), Madrid, Siruela.
- (1993) *Tríptico de mar y tierra* (romanzo), Norma, Bogotá.
- (1995) *Antología personal* (poesie), prefazione di Octavio Paz, Buenos Aires, Argonauta.
- (1995) *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero* (contiene i sette romanzi maqrolliani), Bogotá, Alfaguara.
- (1997) *La Balanza* (edizione facsimilare di quella del 1948), Bogotá, El Navegante Editores.
- (1997) *Contextos para Maqroll* (raccolge saggi e testi critici sparsi in giornali e riviste), a cura di Ricardo Cano Gaviria, Tarragona, Igitur.
- (1997) *Empresas y tribulaciones de Maqroll el Gaviero*, Madrid, Siruela.
- (1999) *De lecturas y algo del mundo (1943-1997)* (contiene recensioni, articoli, prefazioni), a cura di Santiago Mutis Durán, Barcelona, Seix Barral.
- (2001) *Caminos y encuentros de Maqroll el Gaviero. Escritos de y sobre Álvaro Mutis*, a cura di Javier Ruiz Portella, Barcelona, Áltera.
- (2002) *Summa de Maqroll el Gaviero. Poesía reunida*, Madrid, Ediciones de la Universidad de Alcalá de Henares/Fondo de Cultura Económica.
- (2002) *Desde el solar. 50 textos* (contiene 50 articoli giornalistici e testi sparsi), a cura di Santiago Mutis, Bogotá, Ministerio de Cultura/Universidad Nacional de Colombia.

Interviste

- (1993) *Celebraciones y otros fantasmas. Una biografía intelectual de Álvaro Mutis*, intervista con Eduardo García Aguilar, Bogotá, TM Editores.
- (1993) *El reino que estaba para mí. Conversaciones con Álvaro Mutis*, intervista con Fernando Queiroz, Bogotá, Norma.
- (1993) *Tras las rutas de Maqroll el Gaviero* (diviso in tre parti, la prima e la terza contengono recensioni e saggi critici su Mutis; la seconda una serie di interviste fattegli da vari autori), a cura di Santiago Mutis Durán, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.

Traduzioni in italiano

- (1990) *La neve dell'ammiraglio*, a cura di Ernesto Franco, Torino, Einaudi.
- (1991) *Ilona arriva con la pioggia*, trad. it. di Fulvia Bardelli e Ernesto Franco, Torino, Einaudi.
- (1991) *L'ultimo scalo del Tramp Steamer*, trad. it. di Gabriella Bonetta, Milano, Adelphi.
- (1992) *Un bel morir*, trad. it. di Fulvia Bardelli, Torino, Einaudi.
- (1993) *Summa di Maqroll il Gabbiera. Antologia poetica 1949-1988*, trad. it. di Fabio Rodríguez Amaya, Torino, Einaudi.
- (1994) *Amirbar*, trad. it. di Fulvia Bardelli, Torino, Einaudi.
- (1996) *Abdul Bashur, sognatore di navi*, trad. it. di Fulvia Bardelli, Torino, Einaudi.
- (1997) *Trittico di mare e terra*, trad. it. di Fulvia Bardelli, Torino, Einaudi.
- (1997) *Gli elementi del disastro*, a cura di Martha L. Canfield, Firenze, Le Lettere.
- (1997) *La casa di Araucaíma* (contiene inoltre i racconti "Prima che il gallo canti", "L'ultimo volto", "Sharaya", "La morte dello Stratega" e "Diario di Lecumberri"), trad. it. di Carlo Brera, Milano, Adelphi.
- (2000) *Disperanza del Gabbiera. Antologia poetica*, selezione e prefazione di Gaetano Longo, Mary Barbara Tolusso, trad. it. di Martha L. Canfield, Trieste, FPE Edizioni.
- (2002) *Da Barnabooth a Maqroll. Riflessioni su libri, eventi e personaggi del nostro tempo*, a cura di Martha L. Canfield, Firenze, Le Lettere.
- (2003) *Storie della disperanza* (contiene "Un Re Mago a Pollensa", "La morte dello Stratega", "Diario di Lecumberri", "I testi di Alvar de Mattos", "Intermezzi"), a cura di Gaetano Longo, Torino, Einaudi.
- (2009) *Le opere perdute*, a cura di Martha L. Canfield, Roma, Ponte Sisto.

Premi

- (1974) *Premio Nazionale di Letteratura*, Colombia.
- (1988) *Premio Xavier Villaurrutia*, Messico.
- (1989) *Premio Medicis al miglior libro straniero*, Francia.
- (1991) *Premio Internazionale Nonino*, Italia.
- (1992) *Premio dell'Istituto Italo-Latino Americano*, Italia.
- (1997) *Premio Principe de Asturias de las Letras*, Spagna.
- (1997) *Premio Reina Sofia*, Spagna.
- (1997) *Premio Grinzane Cavour*, Italia.
- (2000) *Premio Internazionale di Trieste di Poesia*, Italia.
- (2001) *Premio Cervantes*, Spagna.

Onorificenze

- (1988) *Fascia dell'Ordine dell'Aquila Azteca*, Messico.
- (1989) *Cavaliere dell'Ordine della Legion d'Onore*, Francia.
- (1989) *Cavaliere dell'Ordine delle Arti e delle Lettere*, Francia.
- (1993) *Gran Croce dell'Ordine di Boyacá*, Colombia.
- (1996) *Gran Croce dell'Ordine Civile di Alfonso X il Saggio*, Spagna.

Poesie*: nella voce di Maqroll il Gabbriere

Álvaro Mutis

Traduzione italiana di Martha L. Canfield

Da Reseña de los hospitales de ultramar (1959) / Rassegna degli ospedali di oltremare

“El hospital de los soberbios”

Al terminar una calle y formando una plazuela cuadrangular, se elevaba un oscuro edificio de cuatro pisos de ladrillo rojo con amplias ventanas iluminadas, noche y día, por una luz amarilla y mortecina.

Allí padecían los Soberbios, los que manejaban la ciudad, los dueños y dispensadores de todas las prebendas, los que decidían en última instancia desde el contrato para la construcción de un gran estadio hasta la mínima cuenta de un albañil de las alcantarillas.

El desorden de sus poderes, la horrible variedad de sus soberbias, expresada en cada caso con los más hondos e hirientes matices; la larga historia de sus enfermedades – que era preciso oír con devota atención antes de explicar la razón de la visita –; la fetidez de las salas en donde moraban y despachaban al mismo tiempo sus asuntos, rodeados siempre de frascos y recipientes en los que se mezclaban las drogas y las deyecciones, los perfumes y los regalos en especies que acumulaban los solicitantes y que servían a los dolientes de constante alimento a su irritable gula; la luz siempre escasa de las salas, que hacía tan difícil leer la multitud de papeles, documentos, pruebas, recibos y cuentas que se requerían en cada caso; todo ello hacía para mí detestable la visita de aquel puerto adonde llegábamos todos los años, ya entrada la estación, cargados de húmedos fargos de mercancías y en medio de nieblas que dificultaban las labores de atraque.

“L'ospedale dei superbi”

Alla fine di una strada e dando inizio a una piazzetta quadrata, s'innalzava uno scuro palazzo di quattro piani di mattoni rossi con grandi finestre illuminate, giorno e notte, da una luce gialla e fievole.

Lì soffrivano i Superbi, coloro che gestivano la città, i padroni ed elargitori di tutte le prebende, quelli che decidevano in ultima istanza tutto, dal contratto per la costruzione di un grande stadio fino all'insignificante preventivo di un muratore delle fogne.

Il disordine dei loro poteri, l'orribile varietà delle loro superbie, manifestata in ogni caso con le più profonde e le più offensive delle sfumature; la lunga storia delle loro malattie – che bisognava ascoltare con dovuta attenzione prima di spiegare la ragione della visita –; il fetore delle sale dove dimoravano e sbrigliavano insieme i loro affari, circondati sempre da flaconi e contenitori in cui si mescolavano medicine e deiezioni, profumi e regali in natura che i richiedenti accumulavano e che agli afflitti servivano come perenne alimento per la loro esasperata ghiottoneria; la luce sempre scarsa nelle sale, che rendeva difficile la lettura di un'enorme quantità di carte, documenti, prove, ricevute e scontrini che venivano richiesti in ogni caso; tutto quello mi rendeva detestabile la visita di quel porto dove arrivavamo ogni anno, ormai a stagione inoltrata, carichi di pesanti fagotti di merci e in mezzo alla nebbia che rendevano più difficili le manovre di attracco.

El permiso para descargar las mercancías y todos los trámites de uso para zarpar, debía yo arreglarlos en el Hospital, pues al Capitán le estaba vedado entrar allí, por no sé qué razones de sangre, religión y precedencia de castas, que según los más arbitrarios designios habían instituido los moradores de la gran casa de ladrillo. A menudo coincidían mis gestiones con el día de permiso para entrada de las mujeres. Sus repelentes risitas de rata se escuchaban entonces en el fondo de las salas y los enfermos alargaban interminablemente sus asuntos mientras satisfacían su deseo con desesperante lentitud, en presencia de los fatigados solicitantes que debían permanecer de pie. Nunca pude ver bien el rostro o siquiera las formas de las mujeres que visitaban las salas, pero jamás olvidaré sus risas contenidas y agudas, simiescas e histéricas, que puntuaban las largas esperas hasta agotar los nervios. En un desorden de cobijas y sábanas manchadas por todas las inmundicias, reposaba su blanda e inmensa estatura de diabético, el enfermo que conocía de los asuntos de embarque. Su voz salía por entre las flemas de la hinchada y fofa garganta en donde las palabras perdían toda entonación y sentido. Era como si un muerto hablara por entre el lodo de sus pecados. Gustaba dar largas explicaciones sobre el porqué de cada sello y la razón de cada firma, a tiempo que se extendía caprichosamente en comentarios y detalles sobre sus dolencias y sus medicinas. Al salir del Hospital, aún seguían flotando ante mis ojos los pliegues de su lisa papada, moviéndose para dar paso a las palabras, como un intestino de miseria, y el largo catálogo de las pócimas se mezclaba en mi mente con la enumeración interminable de los requisitos exigidos para zarpar de aquel puerto de maldición.

Il permesso per scaricare le merci e tutte le pratiche regolari per salpare, le dovevo eseguire io all'Ospedale, dato che al Capitano era vietato entrarvi, per non so quali ragioni di sangue, religione e priorità di caste, che seguendo i disegni più arbitrari avevano istituito gli abitanti della grande casa di mattoni. Spesso coincidevano le mie pratiche con il giorno di permesso per l'ingresso delle donne. Le loro schifose risatine da topo si ascoltavano allora in fondo alle sale e i malati prolungavano indefinitamente i loro affari mentre davano soddisfazione al loro desiderio con esasperante lentezza, in presenza degli affaticati richiedenti che dovevano rimanere in piedi. Non ho mai potuto vedere bene il volto né tanto meno le forme delle donne che visitavano le sale, ma non potrò dimenticare il loro ridere trattenuto e penetrante, scimmiesco e isterico, che scandiva le lunghe attese fino a rovinare i nervi.

Sul disordine di coperte e di lenzuoli macchiati da ogni sporcizia, faceva riposare la sua morbida e sterminata corporatura da diabetico quel malato esperto di faccende riguardanti l'imbarco. La sua voce veniva fuori in mezzo al catarro della gonfia e flaccida gola, attraverso la quale le parole perdevano ogni intonazione e senso. Era come se un morto parlasse mediante il fango dei propri peccati. Gli piaceva dare lunghe spiegazioni sul perché di ogni timbro e la ragione di ogni firma, mentre si dilungava capricciosamente in commenti e particolari sui suoi acciacchi e sulle sue medicine.

Quando uscivo dall'Ospedale, continuavano a galleggiare davanti ai miei occhi le pieghe del suo levigato doppio mento, che si muoveva per far passare le parole, come un intestino di miseria, e il lungo catalogo dei decotti si mescolava nella mia mente con l'interminabile enumerazione dei requisiti necessari per salpare da quel porto di dannazione.

“Morada”

Se internaba por entre altos acantilados cuyas lisas paredes verticales penetraban mansamente en un agua dormida.

Navegaba en silencio. Una palabra, el golpe de los remos, el ruido de una cadena en el fondo de la embarcación, retumbaban largamente e inquietaban la fresca sombra que iba espesándose a medida que penetraba en la isla.

En el atracadero, una escalinata ascendía suavemente hasta el promontorio más alto sobre el que flotaba un amplio cielo en desorden.

Pero antes de llegar allí y a tiempo que subía las escaleras, fue descubriendo, a distinta altura y en orientación diferente, amplias terrazas que debieron servir antaño para reunir la asamblea de oficios o ritos de una fe ya olvidada. No las protegía techo alguno y el suelo de piedra rocosa devolvía durante la noche el calor almacenado en el día, cuando el sol daba de lleno sobre la pulida superficie.

Eran seis terrazas en total. En la primera se detuvo a descansar y olvidó el viaje, sus incidentes y miserias.

En la segunda olvidó la razón que lo moviera a venir y sintió en su cuerpo la mina secreta de los años.

En la tercera recordó esa mujer alta, de grandes ojos oscuros y piel grave, que se le ofreció a cambio de un delicado teorema de afectos y sacrificios.

Sobre la cuarta rodaba el viento sin descanso y barría hasta la última huella del pasado.

En la quinta unos lienzos tendidos a secar le dificultaron el paso. Parecían esconder algo que, al final, se disolvió en una vaga inquietud semejante a la de ciertos días de la infancia.

En la sexta terraza creyó reconocer el lugar y cuando se percató que era el mismo sitio frecuentado años antes con el ruido de otros días, rodó por las anchas losas con los estertores de la asfixia...

A la mañana siguiente el practicante de turno lo encontró aferrado a los barrotes de la cama, las ropas en desorden y manando aún por la boca atónita la fatigada y oscura sangre de los muertos.

“Dimora”

Procedeva attraverso alti dirupi di levigate pareti verticali che penetravano dolcemente in un'acqua sonnolenta.

Navigava in silenzio. Una parola, il battere dei remi, il rumore di una catena in fondo all'imbarcazione, rimbombavano a lungo e agitavano la fresca ombra che andava addensandosi a mano a mano che entrava nell'isola.

All'imbarcadero una piccola scala s'innalzava soavemente fino al promontorio più alto sopra il quale ondeggiava un vasto cielo in disordine.

Ma prima di arrivarci e mentre saliva la scala, scoprì, a diverse altezze e in direzioni diverse, ampie terrazze che probabilmente erano servite in passato per riunire l'assemblea di uffici o riti di una fede ormai dimenticata. Non erano protette da alcun tetto e il pavimento di pietra rocciosa restituiva di notte il caldo immagazzinato durante il giorno, quando il sole batteva in pieno sulla brunita superficie.

Erano sei terrazze in tutto. Sulla prima si fermò a riposare e dimenticò il viaggio, le sue traversie e miserie.

Sulla seconda dimenticò la ragione che l'aveva portato e sentì nel suo corpo la mina nascosta degli anni.

Sulla terza ricordò quella donna alta, dai grandi occhi scuri e carnagione grave, che gli si offrì in cambio di un delicato teorema di affetti e sacrifici.

Sulla quarta il vento vorticava senza sosta e spazzava perfino l'ultima traccia del passato.

Arrivato alla quinta, ebbe difficoltà a passare a causa dei teli messi ad asciugare. Sembravano nascondere qualcosa, che alla fine si dissolse in una vaga inquietezza, simile a quella di certi giorni dell'infanzia.

Sulla sesta terrazza gli sembrò di riconoscere il posto e quando capì che era proprio quello che aveva frequentato anni addietro con i suoni di altri giorni, rotolò lungo le lastre di pietra con il rantolo dell'asfissia...

La mattina dopo l'infermiere di turno lo trovò afferrato alla testiera, i vestiti in disordine e con la bocca attonita che versava ancora il sangue scuro e lento dei morti.

“Las plagas de Maqroll”

«Mis plagas», llamaba el Gaviero a las enfermedades y males que le llevaban a los Hospitales de Ultramar. He aquí algunas de las que con más frecuencia mencionaba: Una gran hambre que aplaca la fiebre y la esconde en la dulce cera de los ganglios.

La incontrolable transformación del sueño en un sucederse de brillantes escamas que se ordenan hasta reemplazar la piel por un deseo incontenible de soledad.

La desaparición de los pies como última consecuencia de su vegetal mutación en desobediente materia tranquila.

Algunas miradas, siempre las mismas, en donde la sospecha y el absoluto desinterés aparecen en igual proporción.

Un ala que sopla el viento negro de la noche en la miseria de las navegaciones y que aleja toda voluntad, todo propósito de sobrevivir al orden cerrado de los días que se acumulan como lastre sin rumbo.

La espera gratuita de una gran dicha que hierve y se prepara en la sangre, en olas sucesivas, nunca presentes y determinadas, pero evidentes en sus signos:

un irritable y constante deseo, una especial agilidad para contestar a nuestros enemigos, un apetito por carnes de caza preparadas en un intrincado dogma de especies y la obsesiva frecuencia de largos viajes en los sueños.

El ordenamiento presuroso de altas fábricas en caminos despoblados.

El castigo de un ojo detenido en su duro reproche de escualo que gasta su furia en la ronda transparente del acuario.

Un apetito fácil por ciertos dulces de maicena teñida de rosa y que evocan la palabra Marianao.

La división del sueño entre la vida del colegio y ciertas frescas sepulturas.

“Le piaghe di Maqroll”

«Le mie piaghe» chiamava Maqroll le malattie e le sofferenze che lo portavano negli Ospedali di Oltremare. Ecco alcune fra quelle che rammentava più spesso:

Una grande fame che attenua la febbre e la nasconde sotto la dolce cera dei gangli.

L'incontrollabile trasformazione del sogno in un succedersi di squame scintillanti che via via si sistemano fino a rimpiazzare la pelle con un desiderio incontenibile di solitudine.

La scomparsa dei piedi come ultima conseguenza della sua mutazione vegetale in disubbidiente tranquilla materia.

Certi sguardi, sempre quelli, dove il sospetto e l'assoluto disinteresse compaiono in identica proporzione.

Un'ala che soffia il nero vento della notte sulla miseria dei navigli e che allontana ogni volontà, ogni proposito di sopravvivere all'ordine chiuso dei giorni, accumulati come smarrita zavorra.

La gratuita attesa di una grande felicità che ribolle e si prepara nel sangue, a ondate successive, mai evidenti e definite, ma presenti negli indizi:

un irritable e costante desiderio, una speciale destrezza per rispondere ai nostri nemici, una voglia di cacciagione preparata con una complessa teoria di spezie e l'ossessionante frequenza di lunghi viaggi nei sogni.

La svelta disposizione di alte fabbriche su strade spopolate.

La punizione dell'occhio fermo nel suo duro rimprovero di squalo che consuma la sua furia nel giro trasparente dell'acquario.

Un appetito immediato di certi dolci di maizena color rosa, che evocano la parola Marianao.¹

La spartizione del sonno fra la vita del collegio e certe fresche sepolture.

Poesie*: nella propria voce di Álvaro Mutis

Traduzione italiana di Martha L. Canfield

Da *Un homenaje y siete nocturnos* (1987) / *Un omaggio e sette notturni*

“Nocturno en Compostela”

Sobre la piedra constelada
vela el Apóstol.
Listo para partir, la mano presta
en su bastón de peregrino,
espera, sin embargo, por nosotros
con paciencia de siglos.
Bajo la noche estrellada de Galicia
vela el Apóstol, con la esperanza
sin sosiego de los santos
que han caminado todos los senderos,
con la esperanza intacta de los que,
andando el mundo, han aprendido
a detener a los hombres en su huida,
en la necia rutina de su huida,
y los han despertado
con esas palabras simples
con las que se hace presente la verdad.
En la plaza del Obradoiro,
pasada la media noche,
termina nuestro viaje
y ante las puertas de la Catedral
saludo al Apóstol:
Aquí estoy – le digo –, por fin,
tú que llevas el nombre de mi padre,
tú que has dado tu nombre a mi hijo,
aquí estoy, Boanerges, sólo para decirte
que he vivido en espera de este instante
y que todo está ya en orden.
Porque las caídas, los mezuquinos temores,
las necias empresas que terminan en nada,
el delirio que se agota en la premiosa
lentitud de las palabras, las traiciones
a lo que un día creímos lo mejor de nosotros,
todo eso y mucho más que callo o que olvido,
todo es, también, o solamente,
el orden; porque todo ha sucedido,
Jacobo visionario, bajo la absorta mirada
de tus ojos de andariego enseñante
de la más alta locura.
Aquí, ahora, con Carmen a mi lado,

“Notturmo a Compostella”

Sulla pietra stellata
veglia l'Apóstolo.
Pronto per partire, la mano già
sul bastone da pellegrino,
tuttavia aspetta noi
con pazienza di secoli.
Sotto gli astri notturni della Galizia
l'Apóstolo veglia, con la speranza
senza tregua dei santi
che han percorso ogni strada,
con la speranza intatta di coloro
che nel tempo impararono
a fermare gli uomini in fuga,
la stolta abitudine alla fuga,
e li hanno risvegliati
con le parole semplici
con cui la verità si presenta.
Nella piazza dell'Obradoiro²
passata la mezzanotte,
finisce il nostro viaggio
e davanti alle porte della Cattedrale
mi presento all'Apóstolo:
Eccomi qua – gli dico – finalmente,
tu che porti il nome di mio padre,
tu che hai dato il tuo nome a mio figlio,
eccomi qua, Boanerge³, solo per dirti
che ho vissuto in attesa di questo momento
e che ora tutto è in ordine.
Poiché le cadute, le meschine paure,
le imprese dementi che finiscono in nulla,
il delirio che si estingue nell'incalzante
lentezza delle parole, il tradimento
di ciò che un giorno credemmo il nostro meglio,
tutto questo e altro che taccio o che dimentico,
tutto è pure, anzi è solamente
l'ordine; ché tutto è avvenuto,
Giacomo visionario, sotto lo sguardo assorto
dei tuoi occhi da viandante maestro
della follia più eccelsa.
Qui ora con Carmen al mio fianco

mientras el viento nocturno
 barre las losas que pisaron monarcas y mendigos,
 leprosos de miseria y caballeros
 cuya carne también caía a pedazos,
 aquí te decimos simplemente:
 De todo lo vivido, de todo lo olvidado,
 de todo lo escondido en nuestro pobre sueño,
 tan breve en el tiempo
 que casi no nos pertenece,
 venimos a ofrecerte lo que consiga
 salvar tu clemencia de hermano.
 Jaime, Jacobo, Yago,
 Tú, Hijo del Trueno,
 vemos que ya nos has oído,
 porque esta piedra constelada
 y esta noche por la que corren las nubes
 como ejércitos que reúnen sus banderas,
 nos están diciendo
 con voz que sólo puede ser la tuya:
 «Sí, todo está en orden,
 todo lo ha estado siempre
 en el quebrantado y terco
 corazón de los hombres.»

“Encuentro con Mario Luzi”

Para Martha y David

En un restaurante de Florencia,
 entre amigos y confortados con
 un rudo vino de Toscana,
 escucho el hablar pausado y sabio
 de este hombre de cuya mirada
 fluye la indulgente resignación
 de los que supieron nutrirse
 en la recia savia de sus clásicos
 y medir al hombre en sus descalabros
 y efímeras victorias con la misma escala
 que les sirviera para enjuiciar
 el derrumbe de imperios y repúblicas
 que componen la historia de esta tierra,
 donde los dioses prosiguen su vigilia.
 Escucho a Mario Luzi
 y me interno en un orden
 que rechaza la tenebrosa miseria
 de estos años donde el hombre
 ha dejado su alma que ronda extraviada

mentre il vento notturno
 spazza le lastre calpestate da re e da mendicanti
 lebbrosi miserabili e signori
 dalle carni lacere anche loro
 qui ti diciamo semplicemente:
 di ciò che abbiamo vissuto, o rimosso,
 o nascosto nel nostro povero sogno,
 così breve nel tempo
 che quasi non ci appartiene,
 vogliamo offrirti quello che la tua
 clemenza fraterna può salvare.
 Iacopo, Giacobbe, Iago,
 tu, Figlio del Tuono⁴,
 ci hai dato ascolto, si capisce
 perché questa pietra stellata
 e questa notte percorsa dalle nubi
 come eserciti che le bandiere adunano,
 ci dicono
 con voce che non può che essere la tua:
 «Sì, tutto è in ordine,
 lo è sempre stato
 nello straziato e caparbio
 cuore degli uomini.»

“Incontro con Mario Luzi”

A Martha e David

In un ristorante a Firenze,
 fra amici, e rincuorati
 da un aspro vino toscano,
 sento il discorrere avveduto e calmo
 di quest'uomo il cui sguardo
 lascia fluire l'indulgente rassegnazione
 di chi ha saputo abbeverarsi
 alla forte linfa dei classici,
 nonché misurare l'umano infortunio
 e la vittoria effimera con lo stesso metro
 con cui si sono giudicati
 i crolli degli imperi e le repubbliche
 che scandiscono la storia di questa terra
 ancora sorvegliata dagli dèi.
 Ascolto Mario Luzi
 e mi addentro in un ordine
 contrario alla miseria tenebrosa
 con cui l'uomo in questi anni
 ha permesso all'anima sua di vagare smarrita

sin remedio entre los “goulags”
y los supermercados.
Le quiero decir lo que este efímero
encuentro tiene para mí
de señal que nos confirma
en la esperanza que creíamos
perdida para siempre
en el tropel de la nueva horda
que nos arrastra sin ira ni piedad
pero cargada de razones.
Nada logro decirle y en silencio
me inclino ante la parca medida
de sus palabras que acaricia el sol de Virgilio.

senza posa fra *goulags*
e supermercati.
Vorrei dirgli ciò che questo fugace
incontro rappresenta per me
quale segnale di conferma
di una speranza che avevamo
creduto irrimediabilmente perduta
nella mischia della nuova orda
che senza ira né pietà ci trascina
piena delle sue ragioni.
Niente riesco a dire e muto
mi chino di fronte alle parole sue parche
accarezzate dal virgiliano sole.

“Pienso a veces...”

Pienso a veces que ha llegado la hora de
callar.
Dejar a un lado las palabras,
las pobres palabras usadas
hasta sus últimas cuerdas,
vejadas una y otra vez
hasta haber perdido
el más leve signo
de su original intención
de nombrar las cosas, los seres,
los paisajes, los ríos
y las efímeras pasiones de los hombres
montados en sus corceles
que atavió la vanidad
antes de recibir la escueta,
la irrefutable lección de la tumba.
Siempre los mismos,
gastando las palabras
hasta no poder, siquiera, orar con ellas,
ni exhibir sus deseos
en la parca extensión de sus sueños,
sus mendicantes sueños,
más propicios a la piedad y al olvido
que al vano estertor de la memoria.
Las palabras, en fin, cayendo
al pozo sin fondo
donde van a buscarlas
los infatuados tribunos
ávidos de un poder
hecho de sombra y desventura.

“A volte penso...”

A volte penso che sia arrivata l'ora di
tacere.
Di lasciare da parte le parole,
le povere parole sfruttate
sino alle ultime fibre,
vessate ancora e ancora
finché non hanno perso
il più sottile segno
della loro intenzione originale
di nominare le cose, gli esseri,
i paesaggi, i fiumi
e le effimere passioni degli uomini
in sella su destrieri
bardati dalla vanità,
prima di avere la schietta
inconfutabile lezione della tumba.
Sempre gli stessi,
consumando le parole
fino a non poter neanche farne preghiera,
né esibire i propri desideri
nella modesta dimensione dei loro sogni,
sogni mendicanti,
più adatti alla pietà e all'oblio
che al vano rantolare del ricordo.
Le parole insomma che cadono
nel pozzo senza fondo
dove vanno a cercarle
tribuni inorgogliati
avididi potere
comunque misto a ombra e a sventura.

Inmerso en el silencio,
 sumergido en sus aguas tranquilas
 de acequia que detiene su curso
 y se entrega al inmóvil
 sosiego de las lianas,
 al imperceptible palpar de las raíces;
 en el silencio, ya lo dijo Rimbaud,
 ha de morar el poema,
 el único posible ya,
 labrado en los abismos
 en donde todo lo nombrado
 perdió hace mucho tiempo
 la menor ocasión de subsistir,
 de instaurar su estéril mentira
 tejida en la rala trama de las palabras
 que giran sin sosiego en el vacío
 donde van a perderse
 las necias tareas de los hombres.
 Pienso a veces que ha llegado la hora de
 callar,
 pero el silencio sería entonces
 un premio desmedido,
 una gracia inefable
 que no creo haber ganado todavía.

Immersa nel silenzio
 che l'avvolge come in acque tranquille
 di ruscello che fermando il corso
 s'abbandona all'immutabile
 quiete delle liane,
 all'impercettibile fremito delle radici,
 nel silenzio sì, Rimbaud l'aveva detto,
 deve vivere la poesia:
 l'unica ormai possibile,
 forgiata negli abissi
 dove ogni cosa nominata
 da molto tempo ha perso
 la minima occasione di sussistere,
 di rinnovare la sterile menzogna
 ordita nella tenue trama delle parole
 che senza posa girano nel vuoto
 e nelle sciocche faccende degli uomini
 si perdono.
 Penso a volte che sia arrivata l'ora di
 tacere,
 ma il silenzio sarebbe allora
 un premio smisurato,
 una grazia indicibile
 che non credo di avere meritato ancora.

Note alle poesie

* Si ringraziano gli eredi per la gentile concessione alle sei poesie di Mutis. Su richiesta degli stessi eredi, per il tramite dell'Agencia Literaria Carmen Balcells S.A., si indica quanto segue: Álvaro Mutis, "EI hospitall de los soberbios", "Morada", "Las plagas de Maqroll", "Nocturne en Compostela", "Encuentro con Mario Luzi", "Pienso a veces", from *Los elementos del desastre* © Herederos de Álvaro Mutis, 2014, in *LEA - Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente*, issue 2, year 2013, in homage to Álvaro Mutis by Professor Martha Canfield including, also, an excerpt of interview to Álvaro Mutis by Professor Martha Canfield.

¹ Marianao è un quartiere de L'Avana che, oltre ad avere un bellissimo nome, secondo l'Autore, desta in lui cari ricordi.

² Il grande complesso della cattedrale, costruito tra il 1074 e il 1211, si affaccia sulla Plaza Mayor di Santiago, come altri importanti edifici della città. La facciata principale della cattedrale, grandiosa opera in barocco "churrigueresco" di F. Casas y Novoa, iniziata nel 1783, è detta appunto "Obradoiro".

³ A causa del carattere impetuoso Giacomo ebbe, come il fratello Giovanni, il soprannome di Boanerge (forse dall'aramaico *benê rigzâ*), cioè "figli del tuono" (Marco, 3, 17).

⁴ Vedi sopra.

Dialogo con Álvaro Mutis

Martha L. Canfield

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

Più volte, nei suoi numerosi soggiorni fiorentini, in conversazioni spesso registrate, Álvaro Mutis ha affrontato tematiche riguardanti la sua opera e la letteratura in generale. Il ricchissimo materiale – circa 22 ore di nastri – è rimasto per lo più inedito. Come studiosa e amica dell'Autore ho continuato ad attingere a quella preziosa fonte, senza modificarne il caratteristico linguaggio colloquiale.

1. *L'iniziazione poetica*

M.C. Dalla tua poesia emerge un personaggio che in seguito sarà il protagonista di una saga narrativa: Maqroll il Gabbiera. Molti critici l'hanno considerato il tuo alter ego, ma tu non lo ritieni così.

A.M. Come ricordi, nella nostra prima conversazione a Vienna, nell'ottobre del '94, abbiamo stabilito che non è esattamente così: abbiamo chiarito che io e Maqroll siamo due persone e due soggetti poetici diversi, io ne sono diventato consapevole – anche grazie a te – e questo è stato molto importante per me. Una volta ero solito spiegare che Maqroll il Gabbiera nasce prima nella mia poesia, precisamente nel terzo componimento che ho pubblicato (dovendo ancora vincere il mio pudore ma ormai con una certa serenità) e che ho intitolato *Preghiera di Maqroll il Gabbiera*. Ero solito dire che egli nasce come un *alter ego* nella mia poesia e che dopo nei romanzi acquista una sua dimensione, una presenza fisica, in realtà diversa da quella che aveva nella poesia. Ma questo non è vero. Era una mia semplificazione.

Per una ragione comprensibile ma che allora mi sfuggiva, nelle letture pubbliche delle mie poesie generalmente evitavo certi testi, tra cui la “Preghiera”. Ebbene, non molto tempo fa, in una presentazione ho letto la “Preghiera” per la prima volta in pubblico, e mentre leggevo mi dicevo interiormente: “Ma che cosa credevo? Questi non è affatto un *alter ego*, è già Maqroll, completo, vivo, tale quale compare nei romanzi”. E modificando l'ordine della lettura, scelsi di andare avanti con una vecchia poesia in prosa, “Fastidio dei pesci”, e mentre la leggevo pensavo che lì è presente la descrizione precisa del Tramp Steamer: ossia che in un testo del '46 o del '47 è presente la nave protagonista di un romanzo dell'88!

Quindi sei arrivato alla conclusione che il processo era stato diverso?

Certo. Ho capito che i personaggi, e concretamente Maqroll il Gabbiera, non possono subire un processo come quello che propongono ogni volta che

mi facevano la famosa domanda. Non è possibile che un personaggio si trovi prima nella poesia come un *alter ego* e dopo passi alla narrativa come un personaggio indipendente. Non può essere così, non sarebbe logico. E più tardi, spinto da questa scoperta, mi sono messo a rileggere *Rassegna degli ospedali di oltremare*, breve raccolta dove parla unicamente Maqroll, e ho capito che lui è sempre stato il solito, nella poesia e dopo nei romanzi. L'unica differenza è che nello sviluppo narrativo il personaggio ha maggiori possibilità di esprimersi e di raccontarsi, di spiegare con lusso di particolari le proprie ossessioni, la sua visione del mondo, il suo modo di rapportarsi con le persone, insomma – e chiedo scusa per la parola alquanto pedante – la sua filosofia.

Tu credi che nella poesia avesse meno spazio per dilungarsi nella comunicazione della sua filosofia?

Voglio dire che nella poesia, soltanto apparentemente, gli era mancata la stessa opportunità. Se tu rileggi la “Preghiera di Maqroll il Gabbiera” vedrai che lì è presente in pieno lo stesso personaggio dei romanzi.

Quindi tu confermi che la voce di Maqroll, che compare fin dall'inizio nella tua poesia, rimanda a un personaggio completo, nato fin dall'inizio come sarà in seguito, e che la sua voce non è uguale a quella tua, non riflette la tua identità. Lui si esprime con un'altra voce, presente anch'essa fin dall'inizio, ma che con il tempo si concentra nella poesia lasciando lo spazio della narrativa ad uso esclusivo di Maqroll.

Confermo. Arrivare a questa conclusione è stato per me stesso molto illuminante e chiarificante.

Parlami della tua iniziazione poetica, di come hai scoperto il tuo bisogno di ricorrere alla parola come strumento di indagine di te stesso e del mondo. Per esempio, da altre interviste sappiamo che già da ragazzino, nell'azienda di Coello, tu usavi allontanarti dalla casa, qualche volta per fare il bagno nel fiume con tuo fratello e altre volte per leggere. Che libri leggevi da bambino?

Era un misto piuttosto caotico di libri che aveva mia madre, che aveva ricevuto un'educazione francese, aveva studiato nel Sacre Cœur, e leggeva Henri Bordeaux, Paul Bourget, Colette, e libri di storia. Ma non ricordo bene se erano libri che appartenevano alla biblioteca di mio padre o libri di amici della mamma, che li lasciavano da lei. In ogni caso io cominciai ad affezionarmi molto alle biografie. Questa era una linea di lettura; e un'altra, parallela, era l'opera di uno scrittore che per me è stato fondamentale, Jules Verne. In particolare libri che ancora considero pietre miliari dell'Ottocento, romanzi fatti molto bene, come *L'isola misteriosa*, *I figli del Capitano Grant*, *Cinque settimane in pallone*, che ho riletto recentemente e sono rimasto ancora meravigliato dalla solidità delle sue strutture narrative, che non hanno niente a che fare con libri per bambini, nel senso convenzionale con cui si usa questa espressione. Leggevo anche Emilio Salgari, moltissimo, tanti libri di viaggio,

I viaggi del Capitano James Cook, e altri libri francesi, ad esempio un autore che si chiamava Maryart, forse americano. Ma man mano che sono andato avanti con le mie letture che, voglio chiarire, facevo su una grande terrazza, dove si lasciava seccare il caffè, confinante con un orto molto bello di aranci, caffè e *zapote* (un albero che si trova in Colombia, splendido, che produce un frutto con la forma di un piccolo ombrello), e in fondo c'era il fiume... Il fiume non si vedeva, non si vede nemmeno ora da quello che è rimasto della vecchia terrazza, un rudere ormai, ma il rumore dei due fiumi... il Cocora e il Coello... Sai? Quel rumore dell'acqua è presente in tutta la mia poesia e la mia prosa...

In effetti. È costante. Ricorrente. Sotto diverse forme.

Sì, perché è stato presente anche nella mia vita. Io venivo da un paese di canali, che è il Belgio, e da lì sono arrivato in Colombia, nell'*hacienda* dei nonni, dove ho ritrovato l'acqua, anche se un altro tipo di acqua, non serena, dove si riflettono gli alberi e tutto il paesaggio, come avviene in Belgio, bensì l'acqua turbolenta che scende dalla cordigliera, coronata di schiuma e con un fragore imponente. Questo mi ha segnato così profondamente che ti posso dire che quando io sogno l'acqua, so che tutto va bene, molto bene dentro di me. Perché spesso sogno cose angosciose e molto conflittuali e una volta uno psicologo mi disse che quel tipo di sogno è dovuto al carico d'immaginazione e all'impegno della creazione che tu ti porti dentro, che è una sorta di ebollizione. A me questa spiegazione sembra valida. Ma quando io sogno l'acqua, o che sto facendo il bagno, o che metto la mano dentro l'acqua, o cose così, questo per me significa la serenità. Allora le letture per me erano legate a tutto questo. Ed erano davvero molto caotiche.

Leggevi libri di poesia?

No.

Quando hai incominciato a leggere libri di poesia? Quando hai sentito che si definiva in te il gusto per la lettura poetica e quali poeti hai conosciuto per primi?

Ho cominciato presto. Ricorda che la poesia in Europa te la fanno studiare già nella scuola media. E ricordo bene come iniziò per me. Un giorno, stavo leggendo "Toi et moi" di Paul Gerdely, un libro assolutamente kitsch e sentimentale, ma che a mia madre, nella sua civetteria, piaceva, e a un tratto pensai: "Ma questo non è poesia, questo è soltanto una serie di confessioni personali, una manipolazione di argomenti sentimentali". Così andai in biblioteca e presi un libro di poesie di Lamartine. Rimasi stupefatto. Oggi so benissimo tutto quello che d'insopportabile c'è in Lamartine, ma sfido un bravo lettore di poesia a fare questa prova: che dimentichi ciò di cui parla e provi a sentire la musica di quelle poesie, per esempio di quella sul Libano, o "Il lago", o "La caduta di un angelo"... insomma tante, direi tutte... Allora,

a partire da lì, cominciai a leggere tutta la poesia che mi capitava fra le mani. Ma chi mi ha veramente iniziato al culto dei versi – e questo l’ho detto in tutte le maniere – è stato Eduardo Carranza¹.

Tu sei stato un suo allievo, se ricordo bene, vero?

Sì, certo. Faceva delle lezioni caotiche e meravigliose, che comunicavano un vero fervore per la poesia. Era una sorta di febbre quello che lui produceva in noi. Cominciò con il leggere Antonio Machado a lezione, o meglio a recitarlo, perché lo sapeva tutto o quasi a memoria, e tu sai che Machado è – lo diventò subito e lo è tuttora – il mio poeta del cuore. In seguito un amico mi prestò *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*, dove io ancora trovo due o tre cose meravigliose. Ce n’è una, ad esempio, non mi ricordo il numero, che dice “como pañuelos blancos de adiós viajan las nubes / y el viento las sacude con sus viajeras manos”² ed è un componimento bellissimo... Così anche la “Canción desesperada”. Tutto questo mi segnò profondamente e tornai a leggere poesia francese: Rimbaud, Baudelaire, Nerval...

Nella tua opera sono presenti anche certi poeti surrealisti, direi “minori”, che citi spesso.

Il mio incontro con i surrealisti è tale e quale lo racconto in un’intervista già pubblicata: un giorno apparve sulla Rivista dell’Università di Antioquia un’antologia della poesia surrealista tradotta da Carrera Andrade, il poeta ecuadoriano. Includeva una poesia di Michaux e un’altra di Robert Desnos, che mi sembrarono formidabili, e da allora mi sono votato alla poesia surrealista, certamente rifiutando immediatamente Eluard e Aragon, non perché non consideri il loro valore, che senz’altro hanno, ma non li sentivo affini, come invece sentivo Michaux, innanzi tutto, e Robert Desnos, e più tardi, quando l’ho scoperto, anche René Crevel, morto suicida molto giovane. Lì si era creato subito una sorta di vaso comunicante e di una comunicazione molto intensa.

E la prima poesia, quando l’hai scritta?

La prima poesia la conserva Santiago, mio figlio, e l’ha pubblicata nel volume di Colcultura. Come l’ho scritta l’ho raccontato un sacco di volte, ma lo ripeto volentieri. Io lavoravo alla Radio Nazionale come annunciatore e allora l’ultimo giornale radio era alle undici e mezzo di sera, di modo che dalle sette fino alle undici e mezzo avevo tempo per elaborare le nuove notizie che erano proprio poche a quell’ora, sentivo la radio francese per controllare che quanto inviato dalla Associated Press fosse corretto e ascoltavo musica che, come sai, è sempre stato il mio mondo... Ma di quello parleremo dopo. Insomma, una sera, in quelle ore di attesa, misi la Quinta Sinfonia di Sibelius. Nel terzo movimento sentii che mi piombavano addosso una serie di immagini, e mi uscivano così, come sprigionate dal torace. Venivano fuori in parte

confuse, anebbiare, in parte molto precise, soprattutto quelle di Coello, di Bruxelles, delle mie prime esperienze erotiche a Coello con le raccoglitrici di caffè; e tutto quanto mescolato, e il senso del destino... insomma, dovetti sedermi a scrivere. E quello che veniva fuori era in prosa... Questo è molto curioso, sai, perché la verità è che non ho mai pensato di scrivere poesia, ma era una sorta di flusso, qualcosa che oggi direi che non ha una vera forma, ma c'erano due o tre immagini che dopo usai per certe poesie.

Ma tu quel testo lì inaugurale, non l'hai mai raccolto in un libro, vero?

Io no. L'ha voluto pubblicare Santiago nel volume *Poesía y prosa* di Colcultura³, come un frammento, lo trovi lì, se hai quel libro, sai con la copertina colore viola e bianco, uscito più di vent'anni fa nella collana del Ministero di Cultura che dirigeva Juan Gustavo Cobo Borda. Il libro faceva una sorta di bilancio della mia opera fino a quel momento, raccoglieva tutta la mia poesia, tutta la prosa, perfino certe note che avevo scritto su pittori, e molte altre cose che dopo non sono state pubblicate. Quella poesia, o quella prima pagina, non so come chiamarla, ma non voglio usare la parola "testo" che aborro, dopo che l'ho scritta, alla radio, l'ho letta e mi dissi "questo non vale nulla", e la buttai nella spazzatura.

Ma il giorno dopo sei tornato a riprenderla?

Quella notte sono andato a letto ma il flusso interno continuava, sicché il giorno dopo mi sono alzato molto presto, perché il primo giornale radio lo trasmettevo alle nove, ma io volevo arrivare prima degli incaricati della pulizia. Per fortuna il pezzo di carta, appallottolato ma intero, era lì. Rileggendolo, ho pensato "Questo bisogna lavorarlo, ma qui c'è poesia. Così come è non va bene, ma c'è materia prima". E così ho incominciato.

Quanti anni avevi in quel momento?

Avevo di già vent'anni. Certamente da ragazzo avevo cercato di scrivere altre canzoni di Bilitis⁴ e cose del genere, ma erano molto artificiali e mi rendevo conto che non funzionavano. A parte il fatto che di mio lì non c'era nulla. Qui invece, per la prima volta, riconoscevo qualcosa di mio. La seconda cosa che ho scritto è stata "La creciente", circa un anno dopo⁵.

Tornando al tuo primo scritto (non lo chiamiamo "testo"), conteneva un'immagine che dopo tu hai citato altre volte: "Un dios olvidado mira crecer la hierba" (Un dio dimenticato guarda crescere l'erba).

Quell'immagine la recuperai dopo per un'altra poesia. Non mi domandare quale perché non me lo ricordo. Ora voglio sottolineare questo: mai e poi mai in quei primi lavori io ho pensato – e credo che chiarire questo sia importante per il futuro – che stavo scrivendo poesia o che sarei stato un poeta, no. Non ero affatto cosciente... come dire, era qualcosa di inconten-

bile... E in fondo era forte il desiderio di non lasciar sfumare la mia infanzia, i ricordi del Belgio, anche della Francia, di Parigi, di Coello, non volevo che scomparissero. Quello mi faceva paura, perché quel bambino, quel ragazzo ero io, *sono* io. E mi angoscia moltissimo osservare qualcosa che è molto comune negli adulti, ed è il fatto che ammazzano il bambino che sono stati, e vivono da “adulti”. Noi adulti siamo degli imbecilli. Il bambino è un illuminato, un personaggio vero. Basta ascoltare due minuti un bimbo per capire che quello è una sorta di parabola gigantesca, che riceve una quantità enorme di stimoli e informazioni che noi adulti non siamo più in grado di percepire, e quello che è peggio ne facciamo stupidamente a meno, ed è per quello che siamo così sventurati. Io volevo salvare tutto quello. Certo questo è un ragionamento che ho fatto dopo. Allora non credo di essere stato così consapevole. Comunque la prima cosa che scrivo coscientemente è “La corrente”.

Tu vuoi dire “La creciente”, no?

Sì, certo, “La creciente” – che lapsus! –, che ormai è uno scritto consapevole e sorvegliato. Subito dopo lo portai da Jorge Zalamea perché lo pubblicasse... beh, aspetta, la memoria mi fa degli scherzi... No, a Zalamea portai la “Oración de Maqroll”⁶. “La creciente” venne pubblicata sulla rivista *Vida*, che io stesso dirigevo per conto della Compagnia Colombiana di Assicurazioni. La portai a Rafael Guizado, il mio capo ufficio, uno scrittore e drammaturgo molto bravo, oltre che una persona molto affidabile – è stato anche direttore della Radio Nazionale di Bogotá, ormai purtroppo deceduto – e lui mi disse subito che andava pubblicata. Mi disse che era molto bella. E così, mi pare, ti ho detto tutto su Coello.

2. *Le prime pubblicazioni*

Credi che ci sia qualcosa che lega tematicamente la “tierra caliente” alla tua poesia? A parte il fatto che vuoi far perdurare quel mondo nella tua letteratura, esiste un legame che rimanda a un concetto, a un simbolo, a una visione del mondo che possa averti ispirato il tropico?

Quello che mi ha sempre attirato della “tierra caliente” è la lenta distruzione di tutto, degli alberi, delle persone. Perfino le persone invecchiano velocemente per via del paludismo, e la bellezza delle donne dura poco, pochissimi anni. Anche se si tratta di quelle donne splendide che sono le tolimensi!⁷ Questo è presente in una delle mie prime poesie: “El miedo” (La paura). È la paura di sapere che quello che vedi può a un tratto scomparire, una paura affascinante, una paura-piacere.

Forse è questa la sensazione predominante nella tua poesia, vero?

Sì, esattamente. È un immergersi e dopo uscirne rapidamente. Questo è presente nelle prime poesie, “Una palabra” e “El miedo”...

Che hai raccolto nel tuo primo libro, La Balanza, condiviso con il tuo amico Carlos Patiño, sei poesie di ognuno e tre disegni di Hernando Tejada.

Tu ce l'hai?

No, purtroppo. Quel libro non si trova più.

È andato bruciato durante il “bogatazo”⁸. Io ho una sola copia con la dedica per Alejandro Obregón: lui me l'ha voluta restituire quando ha saputo che non ne avevo più.

Allora mi manderai una fotocopia di quell'esemplare?⁹ Nella poesia “Una palabra” (Una parola), che hai ricordato, trovo che tu faccia riferimento all'iniziazione poetica. Quando dici “nel mezzo della vita giunge una parola mai pronunciata prima” ti riferisci alla scoperta della parola poetica, alla magia dell'iniziazione poetica, mi sembra. È così?

Sì, ora la vedo così, in effetti.

Nello stesso tempo la magia dell'iniziazione poetica è associata alla magia dell'iniziazione erotica. È associata alla donna, vero?

Sì, certamente.

E non solo: mi sembra che alla fine ci sia una sovrapposizione della vita, quando dici “E se una donna attende con le sue bianche e dense cosce aperte [...] allora la poesia raggiunge la sua fine, non ha più senso il suo monotono canto”...

Giusto. La poesia a quel punto è inutile. E dopo tutto questo sarà ancora più chiaro ne “Los trabajos perdidos”, dove c'è un'ars poetica più definita, più concreta.

Nella poesia “Los trabajos perdidos”, che annuncia la raccolta omonima che pubblicherai diversi anni dopo, la tua poetica si rivela associata allo sconcerto e alla paura che prova l'uomo semplicemente per il fatto di esistere, ma suggerisce anche che la poesia è sempre e comunque presente, anche se il poeta non la pronuncia. E mi domando se la paura non sia un sentimento che definisce tanto te quanto il tuo costante personaggio Maqroll.

Ma, certo. È la paura di esistere, perché vivere vuol dire consumarsi, esaurirsi, con tutto che ti precipita addosso...

Allora ti domando: quella paura non è anche legata alla tentazione di decifrare tutto? Nel mondo in cui viviamo ci sono molte cose che potrebbero sembrare, se guardate superficialmente, legate solo dal caso. Ma guardando più in profondità, “il caso non c'è”, come hai detto tu un'altra volta. Tuttavia quel senso totale non sempre si rivela. Allora mi chiedo se quella mancanza di senso non genera sconforto, e la sconfitta nel cercarlo un pesante sentimento d'impotenza.

Certo. Perfetto. L'hai visto molto bene. E quella ricerca progressiva e il fatto di non trovare una risposta razionale, ordinata, ti provoca l'ansia, l'angoscia di esistere. Non è necessario avere letto gli esistenzialisti per provare questo.

Nello stesso tempo, forse, è proprio da questi sentimenti che nasce per te la poesia, la creazione letteraria senza riferimento a generi specifici.

Sicuro. Perché con la poesia si produce un esorcismo.

Vuoi dire che la poesia è un esorcismo?

Esatto. La poesia agisce come un esorcista. Una volta che hai rammentato il mistero e che hai detto “ecco, qui c’è un mistero”, lì l’hai disarmato, non ti piomba più addosso (*e ride, molto compiaciuto*).

3. Rassegna degli ospedali di oltremare

Passiamo a un libro fondamentale che è Reseña de los Hospitales de Ultramar. Questo libro tu l’hai pubblicato separatamente in principio, prima di aver composto Le opere perdute?

Sì. Me l’hanno pubblicato. Io ero già in Messico e Jorge Gaitán Durán lo passò alla tipografia, dove si stampava la rivista *Mito* e lo tirarono fuori perché ci fosse un mio libro con cui aiutarmi a uscire dal carcere. Serviva a dare un’immagine diversa di me, che contrastasse la persecuzione giudiziaria e il processo in corso.

Quando è stata scritta la Rassegna?

L’ho scritta tra il 1954 e il 1955, in Colombia, a Bogotá, e alcuni dei testi che la compongono sono usciti sulla rivista *Mito*. Il libro ha una storia molto curiosa, come genesi. Un giorno nel mio ufficio della ESSO, con matita in mano, scrissi le tre epigrafi (che ancora trovi nel libro). Non mi domandare perché le ho scritte. Non lo so. Ma quando le ho viste, lette, mi piacquero tantissimo, mi sembrarono belle, piene di possibilità, e mi dissi “adesso scriverò un libro sugli ospedali di oltremare”. E come trascinato dalle epigrafi, il giorno dopo cominciai a scrivere. Pensa che un professore della Fairfield University, il professor Nick Hill, mi raccontò che aveva fatto una vera ricerca, presso la sua Università e presso la Biblioteca di Washington, e da altre parti, senza trovare nulla, naturalmente, perché tutti quegli autori e quei titoli sono inventati. Tornando a Maqroll, in questo libro lui è sempre presente. Quella raccolta la potrei aggiungere alla fine di uno qualsiasi dei miei romanzi.

Quindi mi vuoi dire che l’idea dell’ospedale non ti è venuta da una lettura ma è nata come un’immagine tutta tua, molto personale?

Sì, molto mia, molto personale. E mi pare di avere rammentato gli ospedali prima, in altre poesie. Come anche le malattie, no?

Sì, certamente. Nel primo componimento de La Balanza si parla di “una oscura casa de salud”, una casa di cura.

E poi, non so, gli ospedali sono per me luoghi carichi di una presenza e di una forza poetica enorme, è lì che andremo finalmente a morire...

Forse la parola “ospedale” ha per te più di un significato.

Sì, certo, è ovvio. L'ospedale è uno spazio carico di dolore, è una prova, insomma è una sorta di transito, o verso la salute o verso la tua fine, ma è comunque un passaggio che ti mostra la vicinanza della morte; e poi c'è tutta quella pomposità attorno agli ospedali che dà peso alla parola stessa. La parola “ospedale” trascina con sé di già una determinata immagine. L'idea di scrivere quelle epigrafi mi è venuta a partire da qualcosa che ho letto sulla vita di Vivaldi: lui aveva un'orchestra di donne, di monache, in un ospedale di Venezia, non mi ricordo il nome...

Era il conservatorio della Pietà, dove lui è stato anche maestro del coro.

Esatto, il conservatorio della Pietà! Allora mi colpì molto il fatto che “il prete rosso”, come veniva chiamato, che poi vestiva sempre in maniera molto elegante, componesse una musica così esuberante e allegra in un ospedale e che avesse un'orchestra o un coro di donne. Mi sembrò molto suggestivo, e allora dopo un po' mi venne l'idea di scrivere quelle tre epigrafi.

Naturalmente apocrife.

Inventate di sana pianta. Ma ti ripeto che – anche se non potrei farti delle citazioni precise – gli ospedali appaiono di sicuro in altri miei componimenti precedenti la *Rassegna*, e dopo continueranno ad apparire molte volte. Per esempio, nella prosa intitolata “La visita del Gabbie” c'è un episodio, evocato dal Gabbie, su quel tipo, ricoverato in un ospedale dell'Amazzonia, che si spara alla testa.

Terribile. Ripete costantemente “Domani esco da qui, che bello, finalmente” e poi si spara.

Ecco. Proprio così.

D'accordo, l'ospedale è un tema ricorrente per te. Ma anche l'insieme della Rassegna, non soltanto singoli componimenti, è stato pubblicato dalla rivista Mito, vero?
Alcune delle poesie, di certo, “Moirologhia”, per esempio.

In seguito uscì l'edizione completa della raccolta, sempre per i tipi di Mito, ed è stata memorabilmente recensita da Octavio Paz.

Esattamente. E la recensione l'inserì dopo nel suo libro *Puertas al campo*¹⁰.

Nelle edizioni di Mito uscì il libro con un titolo leggermente diverso: Memoria de los Hospitales de Ultramar. Che anno era?

Era il 1959, poco dopo il mio arresto. Come ti dicevo prima, l'hanno fatto apposta per aiutarmi a uscire dal carcere, e il titolo risultò con un errore.

In questa raccolta, in particolare in una delle poesie, “Bando degli ospedali”, appaiono due parole rare, o almeno poco frequenti, che ritengo molto significative nella tua opera: sono dombo, cioè cupola, e desesperanza, che preferisco tradurre disperanza. Cominciamo dalla prima: tu la usi molto, ti riferisci spesso al dombo

de los cafetales. *Credi che sia comune trasferire questo termine architettonico al mondo della natura? O lo ritieni un'immagine tutta tua?*

È mia, e in quell'immagine c'è Coello. Tu li hai visti gli alberi del caffè, che sembrano ombrelli, e dentro ti potresti nascondere. E in effetti lì mi nascondevo io per fare all'amore con le raccogliatrici di caffè. Perché lì dentro nessuno può vederti. Oppure, nel caso ti vedano, non dicono nulla perché si tratta del figlio della padrona (*e ride come parlando di una birbonata*). C'è qualcosa di rituale in tutto quello, sai...

La parola dombo dà sicuramente l'idea di un recinto sacro. E questo modo di riferirti a quel paesaggio è proprio tuo, non l'ho mai trovato altrove, mentre tu lo usi tantissimo. Mi sembra un segno tuo, una tua chiave. Come anche la parola desesperanza, che dopo userai moltissimo.

Credi che qui la usi per la prima volta?

Io credo di sì, che qui compaia per la prima volta. Dopo diventa ricorrente, fino a che si trasforma nel centro di una tua teoria, non è così?

Precisamente. Nella conferenza che ho letto a Città del Messico, nella Casa del Lago, più o meno in quell'epoca, credo io. Tutto questo avveniva in un periodo molto vicino al tempo del carcere, poco prima o poco dopo¹¹.

Il concetto di disperanza lo senti più legato a te o a Maqroll?

Questo concetto, che considero essenziale per affrontare la vita e che spiego minuziosamente nella conferenza, è fondamentale inoltre per capire la condotta, la psicologia e la vita del Gabbiere.

Puoi riassumerlo brevemente?

Penso che vivere dietro a una speranza sia una sorta d'inganno che funziona come la famosa carota davanti all'asino. Penso che vivere così è uguale a dipendere da una droga. Bisogna sapere che non c'è nulla da sperare, e che è bene accettare quello che ha da venire. Dirai che questa è una visione fatalista, certo, e molto musulmana se vuoi, molto islamica. Ciò che ti capita ti è capitato e non bisogna vivere d'illusioni, né costruire castelli di sabbia, né pensare che andiamo da qualche parte, che è la cosa peggiore. Non andiamo da nessuna parte, andiamo a morire, a scomparire, all'oblio. Io credo che sia meglio sapere questo, e dal momento che questo si sa, ogni piacere, ogni soddisfazione, per quanto piccola, ha un vero peso e un senso.

La speranza come traditrice. C'è un bellissimo sonetto di Suor Juana Inés de la Cruz, che dice "Diuturna infermità della Speranza, / che intrattieni così i miei stanchi anni [...] chi ti ha sottratto il nome di omicida?"¹².

Perfetto.

Vorrei conferma che quello che descrivi in "Dimora" è un sogno, forse anche tuo, ma presentato come un sogno di Maqroll. Lui sogna che attraversa sei terrazze e nell'ultima muore. Ti ricordi bene la successione delle varie fasi rappresentate dalle terrazze?

Sì. Quella è la prima morte di Maqroll. Quando si sveglia, sta ormai agonizzando e buttando sangue dalla bocca.

Il narratore dice che versava dalla bocca "il sangue scuro e lento dei morti", ma siccome dopo non muore, allora il lettore pensa che il finale sia ambiguo: si tratta di un sogno, di una visione...

No, quella è una prima morte di Maqroll. È così, e l'ho sempre segnalato. Ho sempre detto che la sua prima morte non è quella di *Un bel morir*.

Allora la sua prima morte non è quella che si racconta in "En los esteros" (Nelle paludi), di Caravansary, ma questa. In "Dimora" ci sono sei terrazze che lui percorre, e in ognuna delle terrazze sembra compiere una fase di un rito misterioso. Forse un rito di purificazione che lo prepara appunto per la morte, perché in ogni fase dimentica qualcosa, si libera di una parte del peso della memoria.

È vero, è così.

Prima dimentica il viaggio, poi le ragioni che l'avevano condotto lì, alla fine l'unica cosa che resta è il ricordo dell'infanzia.

E lì muore. Sì, è un comportamento rituale. Non l'ho scritto con quell'intenzione, ma risulta così.

Forse quando l'hai scritto pensavi che nel sogno si può intuire la morte.

Beh, certo. Anzi, senza dubbio, è così.

Hai avuto esperienze in questo senso?

Sì, terribili. I miei sogni sono in genere spaventosi.

Sono sogni profetici.

Me lo spiegava, come forse ti ho già detto, uno psicanalista. Ma non so se questo l'ho detto a te o a un'altra persona.

A me no.

Uno psicoanalista brasiliano mi spiegò che nel processo della creazione si mettono in moto molte zone profonde dell'essere, e si cominciano a muovere le acque dell'inconscio, che entrano come in uno stato di ebollizione. Allora quei sogni angosciosi e carichi d'incidenti terribili, di pericoli, di assilli spaventosi, sono tutto quel materiale che tu stesso hai messo in moto, ed è a quel materiale che ricorri, capito? Almeno, io credo che tutti gli scrittori cerchino proprio quello.

È il materiale che ti nutre, no?

È la materia prima. Nello stesso tempo, per tirare fuori questo, metti in moto e scombini quello che in qualche modo aveva raggiunto un equilibrio. Allora, sì, direi che la morte è molto presente nei miei sogni. E anche le perso-

ne care che ho perso mi si presentano nei sogni con grande frequenza, molto, moltissimo. Mio fratello è quasi giornaliero, a volte con molto dolore, altre volte con grande felicità.

Anche tuo padre ti visita?

Anche mio padre. Mi si presenta in un sogno abbastanza ricorrente, ma che ora non ho fatto da un po' di tempo. Lui arriva, io sono felice e gli dico: "Che bene. Che meraviglia che sei qui, caspita, ora tu non lavorerai né farai niente, soltanto resterai qui e io penserò a te, a mantenerti, e tutto andrà bene, che bello che sei tornato!".

I dolori spirituali diventano "malattie" nel tuo immaginario, vero? E le "piaghe" di Maqroll – c'è un componimento intitolato proprio così – sono sicuramente i mali dell'anima.

Sì, certo.

C'è una di quelle piaghe che mi sembra particolarmente significativa: la scomparsa dei piedi.

Davvero? Sai che non me lo ricordo?

Allora te lo rileggo. Nell'elencare le sue "piaghe" – e chiarisce il narratore che Maqroll dava questo nome a "le malattie e le sofferenze che lo portavano negli Ospedali di Oltremare" – una la definisce così: "La scomparsa dei piedi come ultima conseguenza della sua mutazione vegetale in disubbidiente tranquilla materia". Vedi? Lui non ha piedi.

Accidenti!

È molto impressionante. Come lo spiegheresti?

È molto curioso... Per un tipo errante come lui, che vive in un perenne spostamento, immagina l'angoscia spaventosa nel vedere che i suoi piedi diventano materia vegetale. È una maledizione!

E se fosse il contrario? Non una maledizione, bensì una liberazione, perché con la scomparsa dei piedi non è più legato alla terra.

No, perché se diventa una cosa vegetale, rimane legato.

Dice: "La scomparsa dei piedi come ultima conseguenza della sua mutazione vegetale in disubbidiente tranquilla materia".

È rimasto fissato. Basta, non si può muovere più, fisso. È come una radice, come un tronco. Pensa che tortura tremenda!

Ultima riflessione su questi componimenti degli Ospedali di oltremare: da quello che la voce di Maqroll comunica in questi versi, si può dedurre che la poesia è profetica? Mi sembra che in ogni testo poetico si nasconda addirittura una profezia...

Ricorda che io ho sempre detto, e l'ho ribadito ogni volta che ho potuto, che la poesia o è visionaria o non è. C'è una condizione visionaria nella poesia, talvolta evidente ed esplicita, altre volte nascosta, implicita, ma comunque c'è.

Deve esserci?

Secondo me, deve esserci; per altri non lo so. In quello che io scrivo c'è sicuramente un'intenzione invocativa. E di annunciazione.

Della rigenerazione?

Sì, esatto.

Álvaro, voglio dirti questo: non so se in tutte le opere poetiche ci sia questa annunciazione di una rigenerazione, ma nella tua sicuramente sì. Per quello sono sicura che il dono che tu ci hai fatto con la tua opera non può deperire mai. Sarà sempre con noi. E con quelli che verranno dopo di noi. Grazie, Álvaro.

Note

¹ Eduardo Carranza (Colombia, 1913-1985) diventa conosciuto come poeta già dalle prime pubblicazioni apparse nel 1934. È stato giornalista, professore e diplomatico. Si riconosce come fondatore del movimento poetico "Piedra y Cielo", ispirato all'opera del poeta spagnolo Juan Ramón Jiménez (1881-1958), e alla sua raccolta omonima.

² "Come bianchi fazzoletti d'addio viaggiano le nubi, / il vento le scuote con le sue mani viaggianti": è la poesia n. 4 di *Venti poesie d'amore e una canzone disperata*, di Pablo Neruda (1996), trad. it. di Giuseppe Bellini, Firenze, Passigli, 35. L'edizione originale della famosa raccolta è del 1924.

³ Álvaro Mutis (1981), *Poesia y prosa*, a cura di Santiago Mutis Durán, Bogotá, Colcultura; contiene la sua opera completa fino al 1981, incluse le prime poesie non raccolte in volume e articoli giornalistici sull'opera di Mutis.

⁴ *Les Chansons de Bilitis* (Le Canzoni di Bilitis) di Pierre Louÿs (1870-1925), pubblicate per la prima volta nel 1895 a Parigi, seconda edizione ampliata nel 1898, facevano parte della famosa biblioteca della madre di Mutis; un libro che lui ha sempre amato molto, così come le altre opere dello stesso autore. Nelle *Canzoni* ci sono molti elementi che dopo entreranno in pieno nello stile mutisiano: il gioco con l'apocrifo, l'ambiguità fra poesia e prosa e fra testo originale e testo tradotto, l'antico e il moderno.

⁵ "La creciente" (La piena) fu scritta in una data incerta tra il 1945 e il 1947, e pubblicata sulla rivista bogotana *Vida* nel 1947. Non venne mai raccolta in volume finché il figlio Santiago non decise di includerla nel volume da lui curato, *Poesia* di Álvaro Mutis (Bogotá, Procultura, 1985, 203-204), come primo testo della sezione *Primeros poemas*. Si veda inoltre l'antologia da me curata, *Gli elementi del disastro* (Firenze, Le Lettere, 1997) e in particolare la nota relativa, a p. 273. Ho sempre considerato questa poesia come la sua prima – anche se forse inconsapevole – dichiarazione di poetica.

⁶ "Oración de Maqroll" (Preghiera di Maqroll) è il primo testo di Mutis dove appare il nome del personaggio che lo farà famoso e che, oltre a dominare nella sua poesia, sarà protagonista assoluto della saga narrativa che inizia nel 1986 con *La nieve del almirante*, subito tradotto in molte lingue, anche in italiano (*La neve dell'ammiraglio*, a cura di Ernesto Franco, Torino, Einaudi, 1990).

⁷ Le donne tolimensi, ossia della regione Tolima, capoluogo Ibagué, dove si trovava la hacienda dei nonni, tra i fiumi Coello e Cocora, più volte presenti nella poesia di Mutis.

⁸ Con il termine "bogatazo" s'intendono i disordini – incendi, violenze e lotte per le strade della capitale – che seguirono all'uccisione del leader popolare Jorge Eliécer Gaitán, nell'aprile del 1948. L'intera edizione de *La Balanza* scomparve, probabilmente bruciata.

⁹L'Autore ricordò la sua promessa e subito dopo il suo ritorno a Città del Messico mi spedì una fotocopia de *La Balanza*, esemplare n. 47 di una tiratura di 200, con la firma sua e quella di Carlos Patiño e una scritta che dice semplicemente "Para Alejandro Obregón".

¹⁰Octavio Paz (1966), *Los hospitales de ultramar*, in *Puertas al campo*, México, UNAM, 131-136. In questa prima notevole analisi della poetica di Mutis, Octavio Paz indicava già che "non si tratta tanto di un mondo fisico quanto di un paesaggio morale. Quelle malattie e quelle piaghe [...] quei viaggi di lebbrosi attraverso le saline, accanto al mare – sono i nostri viaggi, i nostri mali e i nostri giorni" (ho tradotto da p. 133).

¹¹La conferenza *La desesperanza* fu tenuta da Mutis nella Casa del Lago dell'Universidad Autónoma del Messico (UNAM) nel febbraio del 1965. Fu raccolta successivamente da Santiago Mutis, da Ricardo Cano Gaviria e da Michèle Lefort (vedi *Riferimenti bibliografici*). Il termine, ormai considerato chiave mutisiana, e nella traduzione italiana più giusta *disperanza*, appare nelle due brevi antologie preparate da Gaetano Longo: *Disperanza del Gabbiano* (con Mary Barbara Tolusso, 2000, Trieste, Franco Puzzo Editore) e *Storie della disperanza* (2003, Torino, Einaudi).

¹²I versi citati della grande scrittrice messicana del Seicento fanno parte di un sonetto tradotto in italiano da Roberto Paoli: vedi Suor Juana Inés de la Cruz (1983), *Poesie*, Milano, BUR, 227.



Álvaro Mutis nella propria abitazione durante il pranzo per festeggiare i suoi novanta anni il 25 agosto 2013. Seduto alla sua destra García Márquez e in piedi, sempre alla sua destra, la moglie Carmen con, accanto, il nipote Nicolás. In piedi, l'ultima alla sinistra di Mutis è Mercedes Barcha, la moglie di García Márquez. Archivio di famiglia.

SCRITTURE

Situazioni

Turchia: traumi passati e presenti



Burcu Güçük, *The Bookseller*, İstanbul 2013

Haydar Ergülen

Presentazione di Ayşe Saracgil

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

Abstract:

The essay is a critical biography of the Turkish poet Haydar Ergülen, who came to prominence in the 1980s and his poetry, which is thought to have opened the movement *İkinci yeni* (Second New). In the 1950s this new poetics revolutionized Turkish poetry as it had been established during the first decades of the Republican period. The analysis of four poems by Ergülen translated into Italian for the first time aims to present the poet and his work to an Italian audience.

Keywords: Aleviti, Haydar Ergülen, *İkinci yeni* (Second New), translation, Turkish poetry.

Haydar Ergülen è nato nel 1956 a Eskişehir, una città di provincia dell'Anatolia centrale lontana da Istanbul, capitale culturale ed economica del paese; profonde tracce del luogo natale riaffiorano nella sua vicenda biografica e nella sua scrittura. Nato in una famiglia alevita, rivendica con orgoglio l'appartenenza a questa minoranza religiosa. Gli aleviti sono seguaci di una concezione dell'Islam, nata e sviluppatasi in Anatolia, caratterizzata da forti tinte sciite, a cui si mescolano lasciti, dallo sciamanesimo allo zoroastrianesimo, delle antiche fedi asiatiche e mediorientali. Perseguitati e spesso massacrati per la loro eterodossia dialogante con quella dei Safavidi, eterni nemici degli ottomani sunniti, gli alevi sono stati i più convinti sostenitori del laicismo repubblicano e da sempre si sono contraddistinti per simpatie socialiste.

Fin da giovane Ergülen ha manifestato una spiccata inclinazione per la scrittura e per l'impegno civile: comincia a scrivere versi fin dall'infanzia, mentre durante gli anni liceali la sua aperta adesione al movimento giovanile di sinistra gli costa l'espulsione dalla scuola e il trasferimento in un liceo di Ankara. Alla fine della scuola superiore, è costretto a interrompere gli studi per aiutare la famiglia; riprende a studiare iscrivendosi al corso di sociologia del METU (Middle East Technical University), un'università organizzata sul modello dei campus americani, simile alla Berkeley per la sua atmosfera liberale, dove agli studenti, severamente selezionati, è offerta un'istruzione in lingua inglese, al livello delle

università più avanzate dell'Occidente. Nell'atmosfera liberale e rivoluzionaria del campus e dei corsi seguiti, le qualità intellettuali di Ergülen, già ampiamente nutrite dal suo amore per la lettura, si raffinano guadagnando sistematicità e, al contempo, le sue convinzioni rivoluzionarie trovano conferma; nel periodo universitario smette di scrivere poesia per cimentarsi nella prosa.

Laureatosi nel 1982, Ergülen si trasferisce a Istanbul, dove comincia a lavorare come autore di testi pubblicitari. Il lavoro nel settore della comunicazione e della pubblicità lo accomuna a esponenti della sua generazione che come lui si erano distinti per il talento e l'impegno letterario. Il golpe militare del 1980, nell'immediato, aveva condotto a una forte repressione, soprattutto dei movimenti di sinistra; il governo militare instauratosi dopo il golpe aveva iniziato a favorire una diffusa depoliticizzazione, accompagnata a livello economico da politiche liberiste. Il ridimensionamento del ruolo economico, sociale e culturale dello stato aveva determinato anche un diverso ruolo dei cittadini; da difensori delle sorti della nazione, carichi di doveri verso lo stato, diventavano individui liberi in quanto consumatori. Si spiega così la centralità assunta dalle nuove forme di comunicazione, le strategie di marketing e la promozione pubblicitaria. Ergülen fino al 2008, l'anno del suo pensionamento, si dedicherà alla scrittura per la pubblicità e, occasionalmente, terrà corsi di insegnamento presso l'Università "Anadolu".

Le sue poesie vengono pubblicate, a partire dal 1979, in molti importanti periodici letterari, come *Somut* (Concreto), *Felsefe Dergisi* (Rivista di filosofia), *Türk Dili* (Lingua turca), *Yusuçuk* (Piccolo Yusuf), *Yarın* (Domani), *Gösteri* (Dimostrazione), *Yasak Meyve* (Frutto proibito) e *Varlık* (L'esistenza). Ergülen, considerando fondamentale la creazione e il mantenimento di una comunità di poeti in costante rapporto dialettico, è un convinto sostenitore della funzione delle riviste poetiche. Ha infatti partecipato a importanti progetti di rivista (*Üç çiçek*, Tre fiori; *Şiir atı*, Cavallo della poesia; *Yazılıkaya*) e continua a essere disponibile per discussioni e letture di poesia pubbliche. Il suo primo libro di poesia, *Karşılık bulamamış sorular* (Domande che non hanno trovato le loro risposte) appare nel 1981, ad esso fanno seguito molti altri titoli¹. Non essendo esclusivamente poeta, anzi dimostrando molto interesse per le possibilità della prosa e soprattutto del *mescolamento* della prosa e della poesia, Ergülen scrive da sempre su quotidiani e riviste, attualmente ha una rubrica fissa sul più importante periodico di letteratura in Turchia, *Varlık* (L'esistenza).

Esordisce alla fine degli anni Settanta, un momento di svolta della poesia turca, quando si cominciano a registrare le prime forme di dissenso verso il realismo socialista, contraddistinto da un pesante conformismo in cui l'immaginario e i vocaboli di tutti i poeti sembravano identici. Sin dall'inizio Ergülen si è distinto da una parte per il modo in cui è stato segnato dall'atmosfera tesa, repressiva conseguente al golpe militare che aveva sconfitto il movimento socialista, dall'altra per una peculiare sensibilità associata a un indomabile *io*. La sua vita, come il titolo del suo primo libro di poesie, era piena di domande

inevase e la sua poesia sembrava scaturire dalla volontà di trovare risposte. Questa ricerca ha conferito ai suoi versi autenticità e unicità.

Non a caso la poesia di Ergülen dimostra una certa continuità con il filone detto İkinci yeni (Il Secondo Nuovo) che, a partire dagli anni Cinquanta, ha rivoluzionato la poesia turca con ricerche d'avanguardia, riflessioni filosofiche, con un astrattismo volto a elevare il livello intellettuale della poetica repubblicana, ancorata all'aspirazione nazionalistica di "reinventare" la poesia ricorrendo alle "ricchezze" del folklore. Negli anni Quaranta i poeti che formavano il movimento Garip (Lo strano, detto anche Birinci yeni: Primo Nuovo) avevano portato una salutare seppur breve ventata di freschezza e di autenticità grazie all'introduzione della lingua quotidiana. Sebbene prosegua la direzione degli esponenti dell'İkinci yeni, Ergülen è un importante rappresentante della poetica della metafora, peraltro senza indugi in riflessioni astrattamente raffinate, in ricerche formali d'avanguardia, così come non scriva poesie che abbiano come destinatario privilegiato il pubblico di massa. Per lui scrivere poesia equivale a vivere in intimità con le parole. Dichiarò di ravvisare un mistero nella poesia, il mistero connaturato alla ricerca di una verità. Per lui la poesia è un luogo dove essere al sicuro, un riparo per la propria umanità, un filtro tra la modernità e l'umanità, una possibilità per comprendere la necessità di accontentarsi, di non volere troppo.

Come nel 1997, quando aveva incontrato l'amata moglie, aveva dichiarato che avrebbe iniziato a scrivere una poesia ottimista, di "colore azzurro", di recente ha cominciato a presentarsi sulla quarta di copertina dei suoi libri solo con "Nato a Eskişehir nel 1956. Laureato in Sociologia presso il METU. Padre di Nar". Nar, nata nel 2007, ha portato nella vita di Ergülen un senso di compiutezza, visibile nelle sue ultime poesie e nei suoi ultimi interventi.

Note

¹ *Sokak prensesi* (1990; La principessa di strada), *Sırat şiirleri* (1991; Poesie dal ponte di Hırat), *Eskiden terzi* (1995; Una volta sarto), *Kabareden emekli bir kızkardeş* (1996; Una sorella pensionata dal Cabaret), *Kırk şiir ve bir* (1997; Quaranta poesie e una), *Karton valiz* (1999; Valigia di cartone), *Hafıza* (1999; La memoria), *Ölüm bir skandal* (2000; La morte è uno scandalo), *Toplu şiirleri: Nar/1. Cilt* (2000; Poesie raccolte: Nar/I volume), *Toplu şiirleri: Hafız ve Semander* (2002; Poesie raccolte: Hafız e Semander/vol. II), *Keder gibi ödünc* (2005; Preso a prestito come tristezza), *Yağmur Cemi* (2006; Rituale di unione Pioggia), *Üzgün kediler gazeli* (2007; Ghazal dei gatti tristi). Le informazioni contenute nella presentazione del poeta derivano da Sıddık Akbayır (2010), *Şiir adımlı bir yolcu. Haydar Ergülen* (Un viandante dai passi di poesia. Haydar Ergülen), İstanbul, Ferfir.



Burcu Güçük, *Reflections*, İstanbul 2013

Poesie*

Haydar Ergülen

Traduzione di Ayşe Saraçgil e Angela Tarantino

“Aşk küçük...”

Karşıma dünyayı çıkarıyorsun
korkuyorum
çünkü dünya aşktan büyüktür
eski haritalar, eski coğrafyalar,
eski imparatorluklar, eski aşklar,
ürküyorum, sürmez saltanatı aşkın o kadar
sürse yeter cumhuriyet kadar

Ben seni bu dünyaya rağmen...
Seviyorum sevmesine ama
yalan söylemek de istiyorum
aşkın bu dünyadan olmadığına dair mesela:
‘Aşk farklı bir coğrafyadır
ve hiçbir haritada yeri yoktur’
biraz daha abartabilirim hatta:
“ve aşk bize rağmen kurulmuş
iki kişilik bir imparatorluktur”

Hadi şimdi doğru
kendine dön ve kalbine gir
aşk sınır tanımayan o şeylerden değildir
onun da yüzölçümünü, hacmi, metrekaresi vardır
bazen bir ev, bazen bir sokak kadardır
bir park, bir köprü, bir tünel sayıldığı da olur,
ve sonuçta bu dünyadan dardır

Evet, evi kuran da aşktır
benim bir odam var orada
kapısı da sana açık yeter ki
evi aramıza kurma
ben de sana ev bizz diyeyim,
yok diyeyim benim senden başka evim,
altıncı katta oturalım hatta aşk bu ya
asansörü de olmasın
aşka öyle kolay çıkılmasın
adını aşk merdiveni koyalım

“L'amore è piccolo”

Mi porti davanti il mondo
ho paura
perché il mondo è più grande dell'amore
le antiche mappe, le antiche geografie,
gli antichi imperi, gli antichi amori,
temo, non dura così tanto la sovranità dell'amore
se solo durasse quanto la repubblica

Io te, nonostante questo mondo...
per amare ti amo, ma
voglio anche poter mentire
sul fatto ad esempio che l'amore non sia di questo mondo:
‘L'amore è una geografia diversa
e non ha posto in nessuna geografia’
addirittura posso esagerare ancora un po':
“e l'amore è un impero per due
costruito malgrado noi”

E ora torna verso
te stesso e entra nel tuo cuore
l'amore non è delle cose che non conoscono limiti
anch'esso ha superficie, volume, metro quadro
talvolta è tanto quanto una casa, talvolta tanto quanto una strada
capita sia anche creduto un parco, un ponte, un tunnel,
e in conclusione è più stretto del mondo

Sì, anche quel che costruisce la casa è l'amore
io là ho una stanza
e la sua porta è aperta a te basta che
non fabbrichi la casa tra di noi
e io ti dica siamo noi la casa,
ti dica non ho un'altra casa oltre te,
ci stabiliamo addirittura al sesto piano visto che questo è amore
non abbia nemmeno l'ascensore
che non si salga all'amore così facilmente
chiamiamola la scala dell'amore

öyle bir bitki mi vardı sarmaşık
biz bu aşka asansörle çıkmadık
biz bu aşkı adım adım tırmandık,
diyelim

Evet sevgilim aşkımız dünyadan küçük
bunu bilmekte fayda var insanlık adına
kimseyi kandırmayalım, birbirimizi hiç
dünyadan fayda yok bize evden var
dünya aşktan daha büyük
dünya büyük, ev küçük olsa da
bizden önce kalplerimiz taşınır oraya
aşkımız üç oda bir salonu
doldursun yeter bana

“Gözleriniz nereden geliyor?”

Nereden geliyorsunuz?
– Nehirden!
Fakat gözleriniz neden yeşil değil
nehir hiç akmamış sizin gözlerinizden
nehre hiç bakmamış sizin gözleriniz
nehir de hiç bakmamış sizin gözleriniz
ya da siz hiç içinize bakmamışsınız
nehre gözlerinizden bir şey bırakmamışsınız
ağlasaydınız kıyısında gözyaşı onla
karıştırdı
gözleriniz nehirle öyle barıştırdı
fakat siz nehre bir göz atmamışsınız
ona güzünüzden bir gazel
saadetinizden bir nilüfer olsun
bırakmamışsınız
içinizi bir kuyu gibi kupkuru bırakmışsınız
bir nehrin derinliğine hiç dalmamış
gözleriniz
bir nehir yalnızca aktığı değildir, gölgesi vardır
bir göz yalnızca baktığı değildir, gölgesi vardır
kirpiklerinizi hiç çekmemişsiniz bir gölgeye
kirpikler serinlik ister çünkü, serinlikte uzar,
gözleriniz bu kadar güneşli, bu kadar çıplak
ve bu kadar bakışlıyken kirpiklerin
merhametiyle
yatırdı belki, nehre baksaydınız yatırdı,
suların gölgesi bile yatırdı gözlerinizi,
öyle iyileşirdi, geceyi görebilirdi, içinizi
görebilirdi, rüya kuyusuna düşebilirdi

non esisteva una pianta così rampicante
noi non siamo saliti a questo amore con l'ascensore
noi abbiamo passo passo scalato questo amore,
diciamo

Si amore mio il nostro amore è più piccolo del mondo
è utile sapere questo in nome dell'umanità
non inganniamo nessuno, soprattutto l'uno e l'altro
a noi non c'è vantaggio dal mondo ma solo dalla casa
il mondo è più grande dell'amore
il mondo è grande, anche se la casa è piccola
che là i nostri cuori traslochino prima di noi
che il nostro amore riempia tre stanze e un salone
per me sufficiente!

“Da dove vengono i vostri occhi?”

Da dove venite?
– Dal fiume!
Come mai i vostri occhi non sono verdi
il fiume non ha attraversato i vostri occhi
mai i vostri occhi hanno guardato il fiume
mai il fiume ha guardato i vostri occhi
o forse mai avete guardato nella vostra anima
dei vostri occhi non avete lasciato nulla al fiume
se avete pianto sulle sue rive le vostre lacrime si sarebbero
mescolate
sicché i vostri occhi si sarebbero riappacificati con il fiume
ma voi non avete gettato sguardo alcuno al fiume
del vostro autunno non gli avete lasciato nemmeno un ghazal
della vostra felicità nemmeno una ninfea
gli avete lasciato
la vostra anima avete lasciato inaridire come un pozzo secco
mai si sono tuffati nelle profondità di un fiume
i vostri occhi
un fiume non è solo ciò che scorre, ha la sua ombra
un occhio non è solo ciò che guarda, ha la sua ombra
mai avete messo le vostre ciglia al riparo dell'ombra
perché le ciglia vogliono la frescura, nella frescura si allungano
quando i vostri occhi erano a tal punto colmi di sole, denudati
a tal punto sguardosi
la compassione delle ciglia
li avrebbe forse calmati, se avete guardato il fiume si sarebbero calmati
persino le ombre delle acque avrebbero calmato i vostri occhi
così sarebbero guariti, avrebbero potuto vedere la notte, la vostra anima
avrebbero potuto vedere, sarebbero potuti cadere nel pozzo dei sogni

kirpikleriniz kurumuş gözlerinizin
çıplaklığından,
ve rüyalarınız silinmiş uykusuzluğundan...

Siz bir nehre değil bir kuyuya bakmışsınız
nehirlere gözle bakılır çünkü, kuyulara sesle
kopkoyu bir ses edinir insan kupkuyu bakışlardan
nehir hiç geçmemiş sizin gözlerinizden
nehirin gölgesi bile geçmemiş,
sizin gözleriniz bir kuyuya dalmış,
insanın gözleri sevdiklerinden alır rengini
aşktan, nehirden, zeytinden, üzümünden, gölgeden
sizin gözleriniz nehirden gelseydi
ruhunuz bana bakardı
nehirden gelseydi sizin gözleriniz
bana akardı
akardık birbirimize...

...
Sizin gözleriniz nehirden gelmiyor
belki yalnızlıktan
belki ıssızlıktan
belki kimsesizlikten
belki de gözyaşından
geliyor sizin gözleriniz...

“Yeşil gömleklî Çocuk”

Ben şair değilim bu da şiir değil
o yeşil gömleklî çocuğün yerine yazıyorum
yeşil gömleğini görmüyorlar
yeşil gömleğinin içindeki kalbini hiç
gösteremiyor üzülüyor
'aldırma' diyorlar 'günler
torbaya mı girdi
yine giyersin yeşil gömleğini,
kalbini temiz tut'
En çok da bu son cümleyi
kimin söylediğini merak ediyorum:
Kalbini temiz tut!

Kalbini temiz tutuyor
öyle temiz tutuyor ki
herkes gülüyor
yeşil gömleklî çocuğün kalbi
gömleğinin içinden bile görünüyor
bu kez de kalbini alıp saklamak istiyor

le vostre ciglia sono state asciugate dalla nudità dei
vostrî occhi,
e i vostri sogni cancellati dalla loro insonnia...

Voi forse avete guardato un pozzo, non un fiume
perché i fiumi si guardano con gli occhi, i pozzi con la voce
gli sguardi al pozzo danno all'uomo una voce da tenebra
il fiume non ha attraversato i vostri occhi
né la sua ombra li ha mai attraversati,
i vostri occhi sono immersi in un pozzo,
gli occhi dell'uomo il loro colore prendono dagli amati
dall'amore, dal fiume, dall'oliva, dall'uva, dall'ombra
se i vostri occhi fossero venuti dal fiume
la vostra anima mi avrebbe guardato
se i vostri occhi fossero venuti dal fiume
sarebbero fluiti in me
l'uno nell'altra saremmo fluiti...

...
I vostri occhi non vengono dal fiume
forse dalla solitudine
dalla desolazione
dall'isolamento
forse dalla lacrima
vengono i vostri occhi...

“Il ragazzo con la camicia verde”

Io non sono un poeta e questa non è una poesia
scrivo al posto di quel ragazzo con la camicia verde
non vedono la sua camicia verde
far veder il suo cuore che è dentro la camicia verde
non gli riesce per nulla, si rammarica
'non farci caso' dicono 'i giorni
non sono mica finiti in un sacco
indosserai di nuovo la tua camicia verde,
tieni pulito il tuo cuore'
Sono curioso di sapere
chi dice quest'ultima frase:
Tieni pulito il tuo cuore!

Tiene pulito il suo cuore
lo tiene così pulito che
tutti ridono
il cuore del ragazzo con la camicia verde
si vede persino attraverso la camicia
stavolta vuole prendere il suo cuore e nascondarlo

nereye saklayacağını bilemiyor
 kalbini daha önce hiç saklamayan
 çocuk nasıl bilsin bunu
 avucunda tutmak istiyor
 küçükken bir serçe kuşu tutmuştu
 avucunda onun kalbini duymuştu
 belki de kalp öyle bir şeydir
 avucun kadardır kalbin de
 avucunda saklayacağın kadardır
 kimse istemiyor ödünç bile
 ah bir çocuk kalbini
 ödünç bile veremezse
 nasıl yaşar ki onunla
 o bilemiyor...ben de...

Yeşil gömlek giymeyen
 bazı arkadaşlarından
 'kalbim kırıldı' sözünü işitiyor
 yeşil gömlek yerine
 bu sözü giyinmek istiyor
 yeşil gömleğini verebilir
 bunu söyleyebilmek için
 kimse onun kalbini kırmıyor
 kimse onun kalbini bilmiyor

Yeşil gömleklili çocuğun
 kalbi yok mu yoksa
 varsa nerde
 kalbini göster bize
 yeşil gömleklili çocuk
 kalbini göster bize!

...
 Çocuğun adı Beşir
 bir gömleği var yeşil
 Turgut Uyar'dan kalma bir şiir

...
 Hep o yeşil gömleği
 giyer, değişir
 giyer de hep aynı mı kalır
 yeşil gömleğin içindeki
 çocuğun içi
 aynı kalır sanıyorlar
 yeşil olmazsa mavi
 ile yatıştır diyorlar

...
 İşte bilmem anlatabildim mi niye
 yazdığımı bu şiiri o yeşil

non sa dove nasconderlo
 come può saperlo un
 ragazzo che finora non ha mai nascosto il suo cuore
 vuole tenerlo nel palmo
 da piccolo aveva tenuto un passerotto
 ne aveva sentito il cuore nel palmo
 forse anche il cuore è qualcosa di simile
 è quanto il tuo palmo il cuore
 è tanto quanto ne puoi nascondere in pugno
 nessuno lo vuole neanche a prestito
 ahimè, se un ragazzo non può dare il suo cuore
 neanche in prestito
 come può vivere con quello
 lui non lo sa... nemmeno io...

Sente da alcuni amici
 che non indossano una camicia verde
 il motto 'mi si è spezzato il cuore'
 vuole indossare questo motto
 al posto della camicia verde
 può disfarsi della camicia verde
 per poter dire che
 nessuno spezza il suo cuore
 nessuno conosce il suo cuore

Potrebbe darsi che
 il ragazzo con la camicia verde non abbia cuore
 se c'è dov'è?
 Facci vedere il tuo cuore
 ragazzo con la camicia verde
 fatti vedere il tuo cuore!

...
 Beşir è il nome del ragazzo
 verde è il colore della sua camicia
 da Turgut Uyar viene la poesia

...
 Quell'uguale camicia verde
 indossa, cambia
 indossa e rimane sempre uguale
 l'anima del ragazzo
 dentro la camicia verde
 credono rimanga uguale
 se non fosse verde si acquieterebbe
 con il blu dicono

...
 Ecco non so se sono riuscito a spiegare perché
 ho scritto questa poesia

gömlekle çocuğun yerine
ben ondan hayli büyüğüm tabii
yani çoktan geçtim ben şair olacak yaşı
yeşil gömlekle çocuksa şiir yaşında
gömleğinden sanıyor kalbinin kuytulüğünü
bir şey demem gerek benim diyemiyorum
onun yerine yeşil gömlek giyebilirim
onun yerine şiir yazabilirim
onun yerine acı çekebilirim
ama daha ötesini bilemiyorum

O yeşil gömlekle çocuğu seviyorum
kalbini göstermesini istemiyorum hayır
onun kalbini çalsınlar
kalpsiz kalsın
kalp şart değil bu zamanda
kalp fazla
ben de kalp hususunda
artık yazmak istemiyorum
ne onun yerine ne kendi adıma
hem kimse onun yeşil gömleğinin
içinde taşıdığı kalbini görmedi,
onun şiirini duymadı bir kez bile
o çocuğu bu şiirden çıkarıyorum
yeşil gömleğini çocuktan çıkarıyorum
şiir de sizin artık yeşil gömlek de
mavi mi olur artık siyah mı kırmızı mı
kimin gömleği yaza açığa
siz onu yaza durun, geze durun, aşka durun
o çocuğun kalbinden uzak durun!

“Nişanlı sözler...”

Sesini elma gibi yıkayacağım
üzüm gibi parlatacağım sözlerini
seni kokulu kelimelerle öveceğim
bırakacağım kendimi çölün dalgalarına
masmavi kumlarında senin için yüzeceğim
senin için uçacağım aklımdan
senin için Sinbad, Alaaddin, Binbir Gece
senin için Dülül, senin için Arap atı
kırmızı yeleli bir at olacağım ve çatlayınca dek
haykıracağım seni sevdiğimi köpürmüş
sözcüklerle
senin için unutacağım bildiğim her şeyi
ve yalnızca senin için öğreneceğim yeniden,

al posto di quel ragazzo con la camicia verde
naturalmente io sono molto più grande di lui
cioè da molto ho superato l'età per diventare poeta
mentre il ragazzo con la camicia verde è nell'età della poesia
crede che dalla camicia venga la quiete del suo cuore
urge che dica qualcosa, non riesco a dirlo
potrei indossare la camicia verde al posto suo
potrei scrivere poesie al posto suo
potrei soffrire al posto suo
ma di più non riesco a sapere

Amo molto quel ragazzo con la camicia verde
no, non voglio che faccia vedere il suo cuore
che rubino il suo cuore
che rimanga senza cuore
di questi tempi il cuore non è obbligatorio
il cuore è un di più
e io non voglio più scrivere
del cuore
né a nome suo né a nome mio
e poi nessuno ha visto
il cuore che porta dentro la sua camicia verde,
non ha sentito nemmeno una volta la sua poesia
questa poesia spoglio di quel ragazzo
di quella camicia verde spoglio il ragazzo
ora è vostra sia la poesia che la camicia verde
ormai sarà blu o nera o rossa
chiunque abbia la camicia aperta sull'estate
scrivete pure, portatela in giro, con quella legatavi all'amore
tenetevi lontano dal cuore di quel ragazzo!

“Parole fidanzate”

Laverò la tua voce come una mela
lustrerò le tue parole come uva
ti loderò con parole profumate
mi abbandonerò alle onde del deserto
nuoterò per te nelle sue sabbie turchesi
nel tuo nome mi libererò dal senno
per te diventerò Sinbad, Aladino, le Mille e una notte
per te diventerò il cavallo esausto, il cavallo arabo
diventerò un cavallo dalla fulva criniera e fino allo stremo
griderò che ti amo
con parole schiumanti
per te dimenticherò tutto ciò che so
e solo per te imparerò di nuovo,

senin için yumacağım gözlerimi anılara
 ve senin gözlerinle başlayacağım görmeye bir daha,
 böylece nişanlılar için en uzun hecenin
 aşk olduğunu da aşkla söyleyeceğim herkese
 ve hayranlıkla heceleyeceğim aşkı
 ve nişanlılığın yalnızca hecelelemek olduğunu
 hiç unutmayacağım hece serçe parmağı gibi bir şey
 serçe parmağım benim, nişanlı parmağım, hecem
 bir hece gibi serçe parmağıma takacağım seni
 nişanlım

büyümeylem hiç birbirimizden serçe olalım
 hiç kırılmayalım birbirimizden sırça olalım
 iki yarımından bir tam olmayalım hiç hece olalım
 sütünü de heceleyeceğim ve süt gibi içeceğim
 acılarını

seni kum gibi seveceğim, sıcağı sıcağına,
 sana bir dağ gibi hürmet edeceğim
 bir avlu gibi yüzüne bakacağım
 bir nehir gibi akışlı olacağım yaz kış
 bir görgü ceminde gibi görüleceğim sana
 talibin olacağım, niyaz edeceğim huzurunda
 senin için turnaları sevince süreceğim
 senin için atları şiire süreceğim
 senin için yıllık atlarını toplayacağım ıssızdan
 ve yalnızca senin için bekleyeceğim seni
 geceyi de senin gelmen için bekleyeceğim
 bir kapı gibi açılmanı bekleyeceğim
 ve senin için soyacağım kelimeleri tepeden tırnağa
 çınlıçplak bırakacağım şiiri senin için
 ne ölçü ne uyak ne redif ne imge
 ne müzik ne ahenk ne ritm ne eda
 ne epik ne lirik ne boşluk ne kelime
 esin de sensin nişanlım peri de
 bir çöl, bir bedevi, bir Arap şairi gibi
 kumun ışığında bir Arap şiir geleneği gibi
 yedi gecede yazacağım senin şiirini
 ve çöl hecesiyle yedi kere seveceğim seni.

27 Temmuz 2010

per te chiuderò i miei occhi ai ricordi
 e ricomincerò a vedere con i tuoi occhi
 così da dire a tutti che la sillaba
 più lunga per i fidanzati è l'amore
 e con stupore sillaberò l'amore
 non dimenticherò mai che
 la sillaba è qualcosa pari a un mignolo
 il mio mignolo, il mio dito fidanzato, la mia sillaba
 come una sillaba ti metterò al mio mignolo,
 fidanzata mia
 perché la nostra crescita non ci separi, facciamoci passerì
 perché nulla si infranga fra noi, facciamoci cristallo
 per non diventare mai un intero di due metà, diventiamo sillaba
 anche il tuo latte sillaberò e come latte berrò i tuoi
 dolori

ti amerò come sabbia, senza indugio,
 ti rispetterò come una montagna
 guarderò il tuo viso come a una corte interna
 fluente sarò d'estate e d'inverno come un fiume
 apparirò a te come in un rituale di unione alevi
 sarò il tuo pretendente, sarò supplice al tuo cospetto
 per te condurrò le gru alla gioia
 per te condurrò i cavalli alla poesia
 per te radunerò da terre desolate i cavalli allo stato brado
 e solo per te stesso io ti aspetterò
 attenderò anche la notte per il tuo arrivo
 attenderò che tu ti schiuda come una porta
 e per te denuderò completamente le parole
 per te lascerò nuda la poesia
 via il metro, via la rima, via l'analogia, via l'immagine
 via la musica, via l'armonia, via il ritmo, via lo stile
 via l'epica, via la lirica, niente silenzio niente parola
 tu, fidanzata mia, sei ispirazione e fata
 come un deserto, un beduino, un poeta arabo
 come la tradizione della poesia araba alla luce della sabbia
 scriverò la tua poesia in sette notti
 e ti amerò sette volte con la sillaba del deserto.

27 luglio 2010

Note

* Le poesie di Haydar Ergülen, che qui proponiamo nella traduzione di Ayşe Saraçgil e Angela Tarantino, sono tratte dall'antologia *Aşk Şiirleri Antolojisi* (Antologia di poesie d'amore), curata da İlknur Özdemir e pubblicata dalla casa editrice Kırmızı Kedi Yayınları nel 2011. Si ringraziano il Poeta, il Curatore e l'Editore dell'antologia, per la gentile concessione alla riproduzione delle opere in *LEA* e alla pubblicazione della traduzione italiana.

Nâzım Hikmet e i traumi cullati e agitati sulle onde della radio

Giampiero Bellingeri

Università degli Studi di Venezia, Cà Foscari (<giambell@unive.it>)

Abstract:

The article deals with traumas, of different intensity, expressed by Hikmet in his verses, composed from his adolescence until his death, in different existential and political phases of his life as an exile, a prisoner of his own homeland and an honorary and monitored guest of the USSR, where he found shelter and safety, but also censorship and disappointment. The suffering that he endured, dealt with the perception of dramas animating the history of the colonized world of the early 20th century, as well as the discontent experienced in the USSR's satellite States. This perception seems to become real and definite thanks to his cosmic and mystic conception of human beings, in spite of the accusation and declaration of "materialism" against the poet and claimed by the author himself.

Keywords: cosmic perception, Nâzım Hikmet, radio, trauma.

Un trauma, a rigore, in ogni più sfumato grado di gravità, profondità, conseguenze, cicatrizzazione, lascia sempre un segno del colpo inferto e subito, e assopito. Qui, in argomento, quella incisione, o "registrazione" differenziata, vaga o acuta, cioè il ricordo di quel dato colpo, menato o patito o narrato, verrebbe a ripercuotersi nelle sue tonalità, risonanti in versi, strofe, sfumature: tra l'alleviato e il grave, come vuole il mimetismo della scrittura, che è innervata pure di "battute", vale a dire di un battere violento, sarcastico, ironico, non d'obbligo epico, su certi punti. Suoni pur offensiva la parola, ma il messaggio insolente lanciato da un atteggiamento, o movimento poetico e rivolto a quelli precedenti e coevi e dominanti, non dovrebbe in sé considerarsi così doloroso, nella sua irruenza.

Talché, se Nâzım Hikmet (Salonico, 1902 – Mosca, 1963), lancia un'offensiva estetica, di portata e ricaduta inevitabilmente etica, quell'offesa – nel richiamo etimologico ridondante – può ben trovarsi a urtare contro pelli, epidermidi, contesti, usi rilegati e coriacei, resistenti nella loro confezione o costituzione.

“Sanat Telakkisi”

Bazan ben de gönül ahlarımı
 çekerim birer birer
 kan kırmızı yakut bir tesbih gibi,
 ve bu kızıl pırlıtlı tesbihin ipi
 sırma saç tellerindendir...
 Fakat benim
 şiirime ilham veren perimin
 omuzlarında açılan kanat:
 asma köprülerimin
 demir putrellerindendir! ..
 Dinlenir, dinlenmez değil
 bülbülün güle karşı feryatları...
 Fakat asıl benim anladığım dil:
 Bakır, demir, tahta, kemik ve kirişlerle
 çalınan
 Bethovenin sonatları...
 Sen istediğin kadar
 tozu dumana katar
 sürebilirsin atını! ..
 Ben değişmem
 en halüsüddem arap atına;
 saatte 110 kilometrelik sür'atini
 demir raylarda koşan
 demir beygirimin.
 İri şaşkın bir sinek gibi takılır bazan
 gözüüm
 odamın köşesindeki usta örümcek
 ağlarına...
 Lâkin asıl hayranım ben:
 halikleri mavi gömleklili mimarlarım
 olan
 77 katlı beton-arme dağlarına!
 Erkek güzeli
 «Biblos ilâhı genç Adonis»
 köprübaşında karşıma çıksa,
 belki bakmadan geçirim de;
 Filozofumun yuvarlak gözlüklü
 gözüne,
 ve ateşçimin
 dört köşe terli bir güneş gibi yanan
 yüzüne
 bakmadan geçemem!...
 Ben elektrikli tezgâhlarımda
 doldurulan

“La concezione dell'arte”

Esalo anch'io talora sospiri e gemiti dal cuore
 a uno a uno a uno
 grani sanguigni di un rosario di rubini
 e quel rosario in vampe rosse scorre
 sul filo fine ai tuoi capelli d'oro...

Però
 quell'ala che si schiude
 sulle spalle della fata
 che m'ispira:
 è una putrella in ferro dei miei ponti
 che si gettano nel volo!

Si sente,
 sì, sì, non è che non si senta
 il legno d'usignolo alla sua rosa...
 ma nell'essenza
 la lingua che io afferro:-
 riverbera sonate di Beethoven che la corda
 con il rame, il ferro, il legno, l'osso esegue.

A volontà tu puoi
 nel turbine di polvere e di nebbia
 sospingere il cavallo!
 eppure non lo cambio
 col purosangue arabo
 più nobile;
 il mio destriero in ferro
 che sui binari in ferro corre
 ai 110 orari!

Come una mosca cieca e grossa s'impiglia
 qualche volta l'occhio mio
 nelle tele dei ragni capomastri sui cantoni
 della stanza...
 ma il mio stupore vero alle montagne lo riservo:
 sono 77 i piani di cemento armato
 creature d'architetti con la camicia azzurra!

E se per caso m'imbattessi in testa al ponte
 nella bellezza maschia di un
 “Adone giovane dio di Biblos”,
 tirerei dritto forse e non lo baderei:
 però non passo accanto senza occhiate di riguardo
 dirette all'occhio con le lenti circolari
 al mio filosofo
 e fuochista!...

üçüncü nevi hazır cigara içerim de, Io
 isterse Samsun'un olsun
 tütünü kâğıda elimle sarıp içe-
 mem!
 Değişmedim
 değişmem
 Havvanın çırılçıplaklığına
 meşin kasketli meşin ceketli karımı!
 Belki benim «tab'ı şairanem» yok?!
 Neyleyim!
 toprak anamın çocuklarından çok
 seviyorum:
 kendi çocuklarımı!"¹

è certo che le fumo le sigarette classe terza bell'e fatte
 che le macchine elettriche farciscono ed incollano:
 ma le cartine non le avvolgo con le mani e non le fumo,
 fossero pure del tabacco di Samsun?²
 Non cambio
 né mai potrò cambiare
 Con un'Eva adamitica, discinta,
 la moglie mia inguainata nella pelle del baschetto e della giacca!
 Può pure darsi che non abbia io la decantata
 «impronta ed indole poetica»!
 E che mai fare?!

Ben più dei figli della madre terra
 io amo:-
 i miei propri bambini!
 1929 (gb)³

Per quanto aggressivo nella sua intessitura condotta con nodi in rilievo, quel testo, a dispetto di tutti i suoi costituenti e materiali verbali contundenti (putrelle, ferro, corda ruvida, osso, tabacco piccante che provoca tosse, guaina aderente di capi d'abbigliamento che riscalcano sensuali la pelle e le forme femminili), quel testo, dicevamo, non può che consistere nel contrasto con mellifluidità lagni d'usignolo rivolti alla rosa dai morbidi petali. Così una finzione, a maggior ragione accentuata dalla finzione e teorizzazione dell'arte.

Parimenti, i cultori della vecchia poesia classica, cortigiana, zeppa di rose e usignoli edenici saranno fustigati da un "noi" dagli occhi di brace infernale:

"Promete pipomuz güll büllbüll vs." "Prometeo, la pipa, e rosa, e usignolo e via dicendo"

Kalbimizin ensesinde kıvrılan
 yağlı uzun saçlarımız yok,
 güle, bülbüle, ruha, mehtaba, falan, filan
 karnımız tok.
 Ve şimdilik
 gönül işlerine vermiyoruz metelik...
 Sen bize hiç korkmadan
 emanet et karını.
 Biz
 Promete'nin çığıllıklarını
 doldurup pipomuza
 kaba kıyım tütün gibi içiyoruz,
 yangın kulesiyle verip
 omuz omuz
 ufuklarda kızaran gözleri seçiyoruz...

Noi mica abbiamo sulla nuca al cuore nostro
 una zazzera di peli lunghi e unti,
 la pancia nostra è gonfia
 di rose e spirito e usignoli e via dicendo.
 E per adesso alle faccende
 di cuore noi non diamo il becco di un quattrino...
 E tu senza patemi affida a noi
 tua moglie.
 Noi giù
 calchiamo nel fornello della pipa
 i clamori di Prometeo strepitosi
 e li fumiamo a mo' di trinciato
 forte a tocchi grossi,
 a spalla a spalla poi
 con le torri che avvistano l'incendio
 scrutiamo gli occhi infiammati all'orizzonte...
 1929 (gb)

Da *Varan 3 (Siirler 1, 835 Satır)*, 112

Il trauma sarebbe quindi inferto a una tradizione intera, organica, e concepita appunto – dettaglio notevole – a mo' di organismo, dove i membri e le parti nobili del corpo umano, esteriori ed interiori, comprese la simpatia epatica e l'aristotelica malinconia nera di passione, affezione (*sevda, kara sevda*), si articolano secondo lo statuto di un complesso corpus. Così che il cuore dei vili dicatori avrebbe, nella sua autonomia fisiologica e fisionomica, una misera nuca punteggiata dai peli di zazzera untuosa. Si ribadisca, nell'azzardo di una intuizione condannata dal secolo: ci siamo per un momento immessi nel sistema cangiante, tutt'altro che catafratto, intriso di storia, di un'immensa e ramificata tradizione neoplatonica, o tardoantica. In tale trasmissione di cognizioni, rientra ovviamente anche il farsi e rinnovarsi della poesia in turco ottomano, dove si assisterebbe, secondo chi sta scrivendo qui, e nelle suindicate manifestazioni, a una determinata prassi di una applicazione: ovvero all'esercizio continuo dell'assegnazione riplasmante di membri, membra e parti del corpo umano – ossia del discorso organico, poetico, che risente delle leggi della logica – giusto a ogni membro “poetico”, poeticizzato, personificato, del corpo, in una sorta di intima ricreazione perenne dell'accolto logos divino, che umetta la creta, e la insuffla, ispirandola di forme da forme (si pensi, per un esempio non calzante del tutto, oltre che alla usuale “coda dell'occhio”, alle “gambe dell'occhio”, che corre incontro alla visione, al “cuore dell'occhio”, dalla pupilla palpitante...).

In simile processo, lo scoppiettare di schegge esplosive di tabacco e l'avvampare di occhi infiammati, quasi fari di un treno travolgente che perfora le tenebre della galleria dell'ignoranza, risulta essere non un semplice, bensì un complicato effetto del combustibile pressato e acceso nel fornello della pipa.

Se la tinta strumentale “ottomana” torna a concretizzarsi nei versi di Hikmet, nella pseudo-materialità dell'effimero oggi creativo, viene allora a manifestarsi un aspetto riposto, o trascurato, eppur palmare, della sua poesia; sul fondo continua a fermentare, a germogliare un lascito classico conservativo, e mutuato: la considerazione articolata, forte della sineddoche, funzionale per una parte organica in un tutto organico, organizzato.

Ciò che precede, nella sua essenzialità, possa almeno aiutarci a capire come Hikmet osservi, attestando le fondamentali valenze di una sistematizzata organicità cosmica, un canone stabilito ad attestare e contestare, o assecondare comunque una visione del mondo sottoposta a verifiche ininterrotte. Visione in cui, poniamo, il cuore, o l'occhio, sono muniti di braccia e mani e dita adatte non solo ad abbracciare il mondo: anche a scavarlo nelle sue viscere. Ci viene fornita dunque un'idea di quanto sia “armata” una poesia che, come tale, nei suoi versi nervosi, vibra colpi sullo scaduto recitare usuale e consueto di sparute, elitarie comunità di pennivendoli, flosci quanto a forza creativa (quasi a riprendere le teorie del gran mistico settecentesco Sheykh Galib⁴). Pure, il Poeta, reattivo sa bene, nella sua assunzione sineddotta, e nell'ottica altezzosa di un innovatore dalle gambe-tralicci poggiate su basi consolidate,

che persino lo spaccarsi a sbocciare di un bocciolo di rosa è traumatico, più del cascare dei suoi petali secchi.

Vero è che, fundamentalmente, viene ad assumere altra forma di piega – attenendosi a quel medesimo principio – il verso che affonda tra macerie e massacri, nell'unicità della ferita, che uniforme dilania ben altro corpo, meno figurato.

“Yolcu, yolun Şarksa”

Yolcu, yolun Şarksa, ansızın çöken
Her taşı mukaddes harabeyi sor.
Orada son damla kanını döken
Yaralı yiğitler dövüş ediyor.
Yolcu, yolun Şarksa, bahçelerinde
Güllerin üstüne silah çatılan,
Baharı kan olan illere in de,
O yeri özleyen gönülleri an.
Yolcu, yolun Şarksa uğrarsa yarın,
Elinde zaferden kopan çiçekle,
Göklere dayanan karlı dağların
Ardında yükselen güneşi bekle.

Da *İlk Şiirler (Şiirler 8)*, 103

“Se vai all’Est, viandante”

Se vai all’Est, viandante, domanda la rovina
pencolante di pietre istoriate e venerande.
Là combattono i giovani feriti
che versano del sangue ultima goccia.

Se vai all’Est, viandante, sosta nelle province
dove la primavera di sangue si è irrorata
e le armi nei giardini cozzano sulle rose,
ricorda i cuori che quel luogo rimpiangono.

Viandante, se domani giungerai fino all’Est,
il fiore che strappavi alla vittoria
stretto in mano, aspetta sorga il sole
dietro i monti nevosi che si spingono su al cielo.

1920 (*Fa. Bel.*)

La ferita rimane aperta in tutta la sua estensione, sebbene mai dissanguata. Si torni a notare la costante concezione corporale, con il corpus poetico volto in specchio frantumato ed eco desolata di quello sociale. Il cammino procede a piedi nudi. Questi calcano sulle asperità, e si tagliano:

“Yalnayak”

Kafamızda güneş
ateş
bir sarık.
Arık toprak
çıplak ayaklarımıza çarık.
İhtiyar katırından
daha ölü bir köylü
yanımızda,
yanımızda değil
yanan
kanımızda.
Omuz yamçısız
bilek kamçısız
atsız, arabasız

“Scalzi”

Il sole
un turbante
di fuoco sul capo.
È smunta la terra
e scalzi nei sandali i piedi.
Più cadavere ancora del suo mulo decrepito
un paesano
ci è al fianco,
anzi no, non al fianco,
semmai è nel sangue
che brucia.
Non pastrano alle spalle
non staffile alla mano
né cavallo né carro

jandarmasız,
 ayı ini köyler
 balçık kasabalar
 kel dağlar aştık,
 İşte biz o diyarı böyle dolaştık!
 Hasta öküzlerin
 yaşlı gözlerinde
 dinledik taşlı tarlaların sesini.
 Gördük ki vermiyor
 toprak altın başaklı nefesini
 kara
 sapanlara!
 Rüyada gezer gibi gezmedik
 Hayır,
 bir çöplükten bir çöplüğe ulaştık.
 İşte biz bu diyarı böyle dolaştık.
 Biz
 biliriz
 o memleket
 neye hasret çeker.
 Bu hasret
 bir materyalist kafası kadar
 çizgileşmiştir,
 bu hasrette
 madde var
 madde!

Basık
 suratı asık
 evler
 köstebek yolu sokakların üstünde
 vermiş kafa kafaya.
 Cin gözlü
 güvercin sözlü
 abani sarıklılar
 dükkânlara bağdaşmış
 Yarık
 tabanı çarıklılar
 önlerinde.
 Yarma
 bir jandarma
 tarlada zina eden
 bir çifti sürür.
 Kahvede
 piri mugan dede
 sulanırken çırağa
 “Lâhavle ve lâ” çekip derin derin

né guardie,
 tane d'orsi i paesi
 cittadelle di fango
 scolliniamo calvizie di monti.
 È così che giriamo la landa!
 Nelle lacrime agli occhi
 dei buoi ammalati
 ascoltiamo la voce dei campi di sassi.
 vediamo che ormai
 la terra non soffia il respiro di spighe dorate
 per vomeri
 e miseri aratri!
 Non è da sonnambuli il giro.
 Ipnotico, no,
 se passiamo dallo sporco all'immondo
 è così che giriamo la landa!
 E noi
 ben sappiamo
 il rimpianto
 che piange la landa.
 È rimpianto
 irrigato da righe di rughe al pari di testa
 materialista,
 in tale rimpianto consista
 materia
 materia!

*

Oppresse
 le case
 facciate ingrugnate
 piegate su spalla a ridosso alle altre
 su strade scavate da talpe.
 Malizia negli occhi
 parole da miti colombe tubanti
 e turbanti tortuosi con fregi e ricami
 le gambe incrociate le schiene addossate a botteghe.
 Le soles sfondate
 dei sandali nostri
 si parano a quelli davanti.
 Un rozzo
 gendarme
 trascina una coppia di adulteri
 sorpresi nei campi.
 Al caffè
 se la fa quel santo e pio uomo, il baba,
 col garzone
 e tira improprii sinceri con ira

bu geçenlerin
 suratına tükürür.
 İşte şu
 ekşimiş uyku kokan çömlek gibi şehrin
 kara sevdası değil öyle romantik,
 onun
 ruhunun
 iki kıvrak kelimelik
 hasreti var:
 BUHAR
 ELEKTRİK!

Kör değilseniz eğer
 görürsünüz ki
 şu toprak yüzlü rençper
 Kafkasta arta kalan
 kalbur göğüslü oğlu
 kel başlarında mültezimin
 tırnakları oyulu,
 kızıyla
 karısıyla
 kağnısıyla
 son karış toprağına sarılmak,
 ölse de burda onlarla ölmek
 burda
 onlarla
 gömülmek
 istiyor.

Dağların tarlaların özlediği,
 arzulu bir kadın gibi şehvetle gözlediği
 her tırnağında 1000 manda kuv-
 veti
 demirleşen
 ve su çalkalar gibi toprağı eşen
 ruhu buhar
 makinalar!

Ey cam karınları
 sarı
 nargileler gibi horuldayan,
 ey üç atlı yaylısının içinden
 sağır
 burunsuz
 kör
 köylülere

e tira
 uno sputo in faccia agli amanti che vengono avanti.
 Ecco: è questa città
 la pignatta che puzza di rancido acidulo sonno
 e non nutre un romantico malumore d'amore
 nel suo spirito
 piange
 il rimpianto
 di un paio di parole attorte e increspate:
 LINEA ELETTRICA
 VAPORE!

*

Se ciechi non siete
 vedete
 il terreo bracciante
 il figliolo la gobba sul petto
 un avanzo di guerra dai monti del Caucaso
 sulle teste spellate s'incide
 l'artiglio di chi appalta la terra
 con la figlia
 la moglie
 col carro
 vorrebbe legarsi a quell'ultimo palmo di terra
 e se muore, morire lui vuole con loro
 e con loro
 qui
 vuole
 finir sottoterra.

*

O macchine, voi,
 desiderio dei monti e dei campi
 attesa febbrile dei sensi di donna che smania
 ogni unghia con forza di bufali a mille
 di ferro
 che gratta la terra e diresti che raspa dell'acqua
 di vapore è l'anima vostra
 o macchine, voi!

*

Ehi voi gran signori
 la pancia a bottiglia
 gorgoglia che par narghilè,
 passate montati in carrozze a tre tiri
 ai paesani che privi incontrate
 di orecchie
 di naso
 di occhi!

Pierre Loti ahı çekip geçen	tirate sospiri alla Pierre Loti!
ağzı gemli	Signori
eli	col morso alla bocca
kalemli	la penna
efendiler!	alla mano!
Tatlı maval dinlemekten gayrı usandık.	Ci siamo stufati di dolci fandonie.
Artık	Oramai
hepinizin kafasına	nella testa di ognuno di voi
şu	batta
daaaaaank	un chiaaaaaaaro
desin:	rintocco, vi dica:
Köylünün toprağa hasreti var,	il villano rimpiange la terra
toprağın hasreti	e piange le macchine
makinalar!	terra!
Da <i>Varan 3 (Sürler 1, 835 Satır)</i> , 102-106	1922 (gb)

Il paesaggio, osservato da occhi giovani, nostalgici di un paese ancora ignoto, inesplorato, inumiditi dal turgore delle lacrime verdi, costituito da uomini e terra e visioni, prelude certo all'epopea dei *Paesaggi umani*, diffusi nello spazio e negli anni⁵. La materia sofferente rende reale una concezione dolente di malinteso materialismo, tanto denigrato dalla critica "spiritualista" (peraltro finora cieca a fronte di tanto corpus mistico), e la rende animata, flagellata dalla miseria di un luogo esaltato che allora – 1922, alla vigilia della fondazione della Repubblica, 1923 – nella contemplazione dei mistici-mistificatori della Nazione, assumeva aspetti entusiasmanti, persino antropomorfi, nazionali e nazionalistici, quando non più ottomano-imperiali⁶: il che, sulla base della visione hikmetiana, risulta essere la negazione dell'essenza di un tanto esaltato misticismo, da parte nazionalista. Allora: quando il paesaggio si anima, presso quegli altri colleghi, o rivali, piuttosto sostenuti dal regime, di tinte etniche, figurative, pittoriche, o miniaturistiche nel senso più vicino alla piccolezza dell'idea che non alla finezza di un'astrazione, allora, riprendiamo, presso il Nostro resta segnato, martoriato dal trauma, quel paesaggio, martire, in quel costante ruolo svolto nella concezione organica dalla quale proviamo a prendere le mosse.

Corpo sofferente, teso nella dilatazione universalistica della poesia, nel mentre che s'immiserisce ferito, traumatizzato in tutte le sue articolazioni, nel pianto della landa, nell'animazione sofferta della terra, tutta, di tutti; plaga che è piaga nel rimpianto di forze smarrite, o non concesse dai tempi moderni trattenuti, impediti alla frontiera dell'Est: elettricità, vapore. E siamo nel momento in cui le macchine, invocate nel nome del progresso ingannevole, sono chiamate a lacerare la crosta della terra, percorsa da spasmi, nell'attesa febbrile, femminile, prolifica (in una posa magari maschilista dell'autore), di essere solcata e fecondata, ad abbattere la fame nel sacrificio del solco, nella ferita umida del vomere.

“Açların gözbebekleri”

Değil birkaç
değil beş on
otuz milyon
aç
bizim!

Onlar
bizim!
Biz
onların!
Dalgalar
denizin!
Deniz
dalgaların!

Değil birkaç
değil beş on
30.000.000
30.000.000!
Açlar dizilmiş açlar!
Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız
sıska cılız
eğri büğrü dallarıyla
eğri büğrü ağaçlar!
Ne erkek, ne kadın, ne oğlan, ne kız
açlar dizilmiş açlar!

Bunlar!
Yürüyen parçaları
o kurak
toprakların!

Kimi
kemik
dizlerine vurarak
yuvarlak
bir karın
taşıyor!

Kimi
deri... deri!
Yalnız
yaşiyor
gözleri!
Uzaktan

“Le pupille degli affamati”

Non un po'
non cinque non dieci
ma trenta milioni
di affamati
sono nostri!

Loro
nostri!
Noi
loro!
L'onda
è del mare!
Il mare
è dell'onda!

Non un po'
non cinque non dieci
ma 30.000.000
30.000.000!

Affamati, affamati allineati!
Non uomo, non donna, non ragazzo o ragazza,
scarni, scheletrici,
alberi a nodi
con nodi di rami!
Non uomo, non donna, non ragazzo o ragazza,
affamati, affamati schierati!

Questi,
sono pezzi ambulanti
di quell'arida terra!

C'è
chi porta
una pancia
rigonfia,
rimbalzi a ginocchia
tutt'ossa!

C'è chi ha solo
pelle... pelle e ossa!
E vivono

solo
quegli occhi!
È nera e lontana acutezza a pupille
da pazzi,
enorme la testa da chiodo, sottile la punta
che punge pian piano, che penetra in vena

simsiyah sivriliği
 nokta nokta uzayıp damara batan
 kocaman balı bir nalın çivisi gibi
 deli gözbebekleri,
 gözbebekleri!
 Hele bunlar
 hele bunlarda öyle bir ağrı var ki,
 bunlar
 öyle bakarlar ki!...
 Ağrımız büyük!
 büyük!
 büyük!
 Fakat
 artık imanımıza inemez tokat!
 Demirleşti bağrımız,
 çünkü ağrımız
 30.000.000
 deli gözbebekleri!
 Gözbebekleri!
 Ey
 beni
 ağzı açık
 dinleyen adam!
 Belki arkamdan bana
 bu kalbini
 haykırana
 “kaçık»
 diyen adam!
 Sen de eğer
 ötekiler
 gibi kazsan,
 bir mana
 koyamazsan
 sözlerime
 bak bari gözlerime;
 bunlar:
 Deli gözbebekleri!
 Gözbebekleri!

Da 835 *Satir* (*Şiirler 1*), 24-27

pupille pungenti
 da pazzi!
 E loro,
 un dolore,
 e loro,
 ti fissano che...
 Che grande, il dolore!
 che grande!
 che immenso!
 Eppure
 una botta la fede non tocca.
 Il petto è di ferro,
 la pena che è nostra
 è di 30.000.000
 di pupille da pazzi!
 Pungenti!
 Oh
 tu che mi ascolti,
 aperta la bocca!
 Tu che forse
 alle spalle bisbigli che è “matto”
 di me, che ti urlo
 dal cuore!
 Se anche tu,
 come gli altri,
 sei oca,
 se non puoi
 dare un senso
 al mio dire
 almeno guarda me dentro gli occhi;
 queste
 sono pupille,
 pupille da pazzi!

1922 (*Fr. Bo*)

È ancora l'organismo sofferente, cosmico, a riportare i segni dei colpi sui corpi, a piantare nella pelle quelle pupille calcate giù, chiodi smagriti all'osso, battuti sulla capocchia, che è pupilla nella testa smisurata. Eppure, “una botta la fede non tocca”, recita il brano, come a dirci che la fede incarnata non patisce le ferite che in maniera superficiale, animata quale è dalla follia della creazione che rimargina.

Era questa una declinazione diversa di quel nome (trauma) che qui si sta rendendo tema, inducendoci alla ricerca di motivi. Ritorna quello dell'aratro, che agisce sulla terra, dalla pelle che aderisce, si adatta alla nostra e la ricopre:

“Orkestra”

Bana bak!
Hey!
Avanak!
Elinden o zırlıtyı bıraksana!
Sana,
üç telinde üç sıska bülbül öten
üç telli saz
yaramaz!

Bana bak!
Hey!
Avanak!
Üç telinde üç sıska bülbül öten
üç telli saz
dağlarla dalgalarla kütleleri
ileri
atlatamaz!

Üç telli saz
yatağımı deęiřtirmek isteyen
nehirlerden:-
köylerden, řehirlerden

aldığı hızla,
milyonlarla ağızı
bir tek
ağızla
güldüremez!
Ağlatamaz!

hey!
hey!
üç telli sazın
üç telinde öten üç sıska bülbül öldü acından.
Onu attım
köşeye!

hey!
hey!
üç telli sazın
ağacından
deli tiryakilere
içi afyon lüleli
bir çubuk
yaptılar!

“Orchestra”

Ascoltami,
scemo!
Sta' attento!
E molla la solita solfa!
Non è cosa per te
il vibrar di tre corde
e stridor d'usignoli
sul braccio di un saz⁷!

Ascoltami,
scemo!
Sta' attento!
Il saz a tre corde
e stridor d'usignoli
non sanno sospingere avanti
le masse
con corni di monti e con flutti!

Il saz a tre corde
non porta il sorriso,
non scioglie nel pianto
nei fiumi coi letti
che vogliono alzarsi,
milioni di bocche
in coro
riunite
con impresso lo slancio
da campi e città.

Ehi!
Ehi!
Sono morti di fame quei tre rossignoli
nel lamento a tre corde di un saz.
Lo butto
da parte!

Ehi!
Ehi!
Dal legno
del saz a tre corde
hanno fatto
una canna da pipa
col buco farcito di oppio
ai viziosi

Hey!	Ehi!
Hey!	Ehi!
Dağlarla dalgalarla, dağ gibi dalgalarla dalga gibi	L'orchestra ha iniziato
dağ-lar-la	con corni di monti, con flutti, con corni che
başladı orkestram!	paiono flutti, con flutti che paiono
	cor-ni!
Hey!	Ehi!
Hey!	Ehi!
Ağır sesli çekiçler	I battenti con voce potente
sağır	sono urla
örslerin kulağına	d'incudini ai timpani,
Hay-kır-dı!	sor-de!
Sabanlar güleşiyor tarlalarla,	Il vomere lotta col piano,
tarlalarla!	col piano!
Coştu çalgıcı başı,	Va in estasi il capo dei musicisti,
esiyor orkestram	spira forte l'orchestra
dağlarla dalgalarla, dağ gibi dalgalarla, dalga gibi	con corni di monti, con flutti, con corni
dağ-lar-la.	che paiono flutti, con flutti che paiono
	cor-ni!

Da 835 *Satir (Şiirler 1)*, 16-17

1921 (*Fr. Bo.*)

Il ritmo spezzato starebbe a segnare la percussione, che è alla fine una percossa seriale tesa a ribattere impulsi, positivi, compositivi, nel rimbrotto rivolto a chi si rivela stonato, incapace di scandire il ristoro della parola nella riconduzione dell'armonia nell'organismo ferito. Restiamo quindi su tale concezione hikmetiana dell'organicità planetaria e celeste, astrale, sottoposta ancor più alla sofferenza allorché si incida, malvagi, anche un solo membro, elemento di essa (senza peraltro che Hikmet esprima la credenza in un cosmo perfetto minato dal caos primordiale).

Tanto più percepibile, è il trauma, quanto più il posto favoloso, mistificato della Patria si fa luogo comune:

“İç Anadolu’ya ilk Bakış”

İki arkadaş tuttuk dağlara giden yolu.
Öyle yükselmişiz ki sahilde İnebolu
İnce sokaklarıyla ufaldıkça ufaldı.
Minareler bir çizgi, camiler nokta
kaldı.
Evleri birbirine giren şehrin içinde.
Ufuklar genişledi önümüzde gitgide;
Denizi kucaklayan iki açık kol oldu.
Rüzgâr esti, denizin suları yol yol oldu.

“Il primo sguardo all’Anatolia interna”

Due amici e imbocchiamo la strada dei monti.
E tanto andiamo su che già di giù İnebolu sulla riva
si stringe più ancora minuta nelle rughe sue strette.
Quel filo è il minareto, a un puntino è ridotta la
moschea.
Giù in città sono già l’una dentro nell’altra le case,
e più tu sali e più il cielo alla vista si dilata:
due braccia allargate a stringere il mare.
Il vento si leva, sentieri increspati sull’acqua.

Dökülmüştü yerlere yağınla kuru yaprak.
 Yaprakların üstünden sendeleyip kayarak
 Dağın son kayasının dibine varabildik.
 Bu tepede bu kaya mağrur bir baş gibi dik!
 Çıkıp onun üstünden bakabilirsek eğer,
 Çocukken masallarda dinlediğimiz bir yer,
 Güzel İç Anadolu görünecekti bize.
 Onu nakşetmek için bir anda kalbimize,
 Son adımı atmadan gözümüzü kapadık.

Mucchi di foglie a terra affastellate,
 e noi, goffi, su quelle foglie scivoliamo
 fino a toccare i piedi di quell'estrema balza,
 testa caparbia è la roccia a questa cima!
 Potessimo salire a guardare di lassù,
 vedremmo l'Anatolia, quel posto già sentito
 da bambini nelle fiabe, così bella nel suo interno.
 E per fissarla al primo colpo dentro il cuore
 teniamo gli occhi chiusi sul passo decisivo.

Gözümüzü açınca karşımızdaydı artık
 Sisli vadileriyle rüyalı Anadolu.
 Görüyorduk uzaktan dereye inen yolu:
 Sağ yanında bir çayır, solda çam ağaçları.
 O kadar yakındı ki dağların yamaçları
 Dereye düşen bahar bir daha çıkamamış
 Bu ne güzel memleket: Yüksek dağlarında kış
 Yollarında sonbahar, deresinde ilkbahar,
 Altın güneşinde de yazın sıcaklığı var.

Ormai laggiù davanti agli occhi spalancati
 all'Anatolia si dipana il sogno, in valli e brume.
 Si staglia di lontano il sentiero che discende:
 un pascolo a man dritta, di là i pini.
 Così fitte e vicine le pendici alle ripide montagne
 che primavera sdrucchiola, non sa più risalire.
 Bel paese è ben questo: inverno sulle vette,
 autunno sui sentieri, alle vallate aprile,
 l'oro del sole e il caldo dell'estate.

Da *İlk Şiirler (Şiirler 8)*, 111⁸

1921 (*gb*)

Fissare, dunque, e al primo *colpo*, nel primato dell'impressione profonda, la patria della narrazione leggendaria ascoltata da lontano, dai palazzi dei privilegi, rapportandola al cuore: è ancora azione fisica, mediata dall'occhio che filtra e *staglia* visioni ampie di particolari minimi, riplasmati. Nella lontananza che, se non è distacco traumatizzante, ammolcisce la fitta dell'osservazione ferita dalla scoperta dolorosa delle piaghe della propria fetta di terra.

Ora, in siffatta organicità, umiliata o esaltata, che riorganizza nella nostra interpretazione tutta una poetica assegnata con superficialità offensiva al "materialismo" (che pure è filosofia scientificamente fatta propria dal Nostro), veniamo a trovare Hikmet ospite in amati paesi altrui, di altri popoli. Si pensi all'URSS, posto che lo accoglie, protegge, e che lo adopera, ostentandolo all'Occidente delle "libertà", mettendolo "al sicuro", nel trauma silente della denuncia delle iniquità in corso nella sua "seconda patria", tradita dalla rivoluzione incompiuta. Ma inferisce, quel taglio, sulla carne viva. Esattamente quando il poeta, "ambasciatore di pace", volge in "filologo", operatore a suo modo nel campo uralo-altaistico, con appendici ugro-finnistiche, ed è inviato in giro nei paesi nevralgici della sfera sovietica. Tralasciamo le sue poesie dedicate ad altri satelliti, quali Germania, Polonia, Cecoslovacchia, Romania, e Cuba, e restiamo fedeli a una disciplina "altaistica" in senso lato.

“Macar toprağı”

Merhaba Macar toprağı,
 sen bu yaz vakitleri
 fırından yeni çıkmış ekmek gibisin
 kabarık,
 yaldızlı, esmer
 ve ekmek gibi sırlarınla dolu
 ekmek gibi mübareksin.
 Merhaba Macar toprağı,
 altındaki tohumlara
 köklere, temellere, madenlere,
 altındaki kemiklere merhaba.
 Merhaba Macar toprağı,
 üstündeki gündüzlere, gecelere,
 üstündeki yapraklara
 sevdalara, türküler,
 pencerelere
 kanatlara, ellere, ayaklara merhaba.
 Merhaba Macar toprağı,
 esir toprağımdan selam getirdim sana.
 Senin de geçmiş başından,
 bilirsin
 esirliğin ne demek olduğunu.
 İnsanın toprağına nasıl çıtkın görünüp
 insana toprağın nasıl dar geldiğini.
 Sözüün ağzıda,
 bakışın gözde donup kaldığını.
 Ve emeğimizin
 çürük bir yemiş gibi acı olduğunu avucumuzda.
 Toprak da insan gibi,
 türküler gibi tıpkı,
 hürriyette bir kat daha güzelleşiyor.
 Güzelleşmişsin bir kat daha Macar toprağı.
 İnsanına, nimetine,
 hayaline, hürriyetine,
 şairine, şarabına doyum olmuyor.
 Hoşça kal
 layık olmadığım kadar ağırladın beni.
 Hoşça kal,
 götürüp koydum Gelert Tepesi'ne
 senin kır çiçeklerini Macar toprağı
 kendi halkım adına.
 Hoşça kal,
 başaklarına tane,
 hayvanlarına besi,
 çeliğine kuvvet,

“Terra magjara”

Terra Magjara, salve!
 In questi giorni estivi tu
 sei come il pane che si sforna fresco
 gonfio,
 dorato, bruno
 e come il pane dei tuoi segreti tu sei pregna
 e come il pane tu sei sacra.
 Terra magjara, salve!
 E salve ai semi in grembo alla tua terra,
 alle radici, a fondamenti e viscere, a miniere,
 salve alle ossa che custodisci dentro in te.
 Terra Magjara, salve!
 Salve alle notti e ai giorni sopra la tua terra,
 salve alle foglie,
 alle passioni, alle canzoni salve,
 alle finestre
 e per le ali un salve, a mani e piedi.
 Terra Magjara, salve,
 Sono venuto col saluto della mia terra prigioniera.
 È capitato pure a te,
 e tu sai bene
 che cosa vuol dire schiavitù.
 E quanto appare brutta la propria gente alla sua terra.
 e quanto appare stretta la propria terra alla sua gente.
 E la parola in bocca si raggela,
 e si raggela lo sguardo dentro all'occhio.
 E il nostro pane
 in mano sa d'amaro più di un frutto marcio.
 La terra, come l'uomo
 e le canzoni,
 si fa più bella ancora in libertà.
 E tu, Terra Magjara, sei più bella.
 Io non mi sazio mai alla tua gente,
 alle tue grazie, a sogni, a libertà,
 ai tuoi poeti, ai versi, al vino tuo.
 Stammi bene,
 io sono così indegno, eppure tanti onori tu mi hai reso.
 Terra Magjara, stammi bene,
 ho portato in cima al colle di Gállert
 i tuoi fiori di campagna e li ho deposti
 a nome del tuo popolo.
 Stammi bene,
 con l'augurio dei chicchi per le spighe,
 del foraggio per le mandrie,
 della forza temperata del tuo acciaio,

insanlarına bahtiyarlık dilerim.	e di felicità per la tua gente.
Hoşça kal.	Stammi bene.
Belki yine gelirim.	Forse ritorno.
Belki ömür vefa etmez.	Forse la vita mi tradisce.
Ama bilirim, gün olacak, bilirim,	Ma già lo so, giorno verrà, lo so,
senden bize, bizden sana misafir	sarà di ospiti sfilata, un gran viavai da te verso
gidilip gelinecek,	di noi, a te da noi,
bir bahçeden bir bahçeye geçer gibi.	lieve, come un passo lieve da un orto a un altro orto.
Da <i>Yeni Şiirler</i> (<i>Şiirler</i> 6), 56-57	1954 (<i>gb</i>)

Alla data di scrittura di questi versi, l'invasione sovietica del 1956 resta lontana, sebbene affacciata all'orizzonte, anzi sul confine labile tra i due stati. Vicina, a invasione compiuta, sarà invece la figura di Sándor Petőfi (1823-1849), il poeta nazionale ungherese, che forgia ed affina la lingua magiara, nel sentire del Nostro, nell'autentica devozione provata per quella umanità vicina:

“Özlem”

Yıllardır görüşmedik Macar toprağı, kardeş
toprağıım.
Düşlerime girer oldun ister inan, ister inanma.
Kayısı rakın gibi vuruyor başıma kokusu tuna
ırmağının, salamilerinin ve kırmızı biberlerinin.

Sigetvar kalesi geliyor önüne gözümün
senin katı, erkek, asyalı dilini radyolarında
işittiğimde
benim osmanlıların başına kartal gibi inen sigetvar
kalesi
ve bu dili ipekleştiren
ve yalınkılıçlaştıran Petőfi.
Bilemezsin nasıl burnumda tütüyor
masmavi gökyüzünün payandası fabrika
bacaların
ve matyo bebeklerinin şalları gibi işlemeli ovalarında
tıraktörler
ve düğün sofrası gibi açılışın iyi insanlara.
İlaçların, senden uzak, saat gibi işletti hasta yüreğimi
ama biliyorum sana kavuştuğumda onları kutudan
çıkarmıyacağım.
Sokaklarında dolaşıp dinlemek istiyorum yüzü gülen
fikralarını.

Bir kat daha güzelleşmiş diyorlar tokaj bağlarının,
ölçme aletlerin ve kızların,
dünya güzellerin nasıl güzelleşir bir kat daha aklım
ermiyor.
Sana benzesin isterdim Anadolulumun,
sana benzesin sosyalist toprak, Macar toprağı, kardeş toprağıım.
Da *Son Şiirleri*, 1959-1963 (*Şiirler* 7), 317-318

“Nostalgia”

Da lunghi anni non ci siamo visti terra magiara, mia terra
sorella.
Che tu ci creda o no ti vedevo nei sogni.
Come la tua acquavite all'albicocca m'inebrio dell'odore del
Danubio, dei tuoi salami e dei peperoncini.

Si presenta davanti ai miei occhi il castello di Szigetvár⁹
quando ascolto alla radio la tua dura, virile lingua asiatica
il castello di Szigetvár qual aquila in picchiata sopra le teste
dei miei ottomani
e Petőfi¹⁰ che rese questa lingua
di seta e nuda spada.
Non puoi sapere come fumano nel mio naso
le ciminiere dei tuoi opifici, sostegni del tuo
cielo azzurro intenso
e i trattori che solcano le tue pianure ornate come gli scialli di
bambole *matyo*¹¹
la tua apertura alla buona gente come un pranzo nuziale.
Da te lontano, le tue medicine fecero funzionare a guisa di
orologio il mio cuore malato
ma so che quando ti vedrò di nuovo non le tirerò fuori dalla
scatola.
Per le tue vie voglio girovagare e i tuoi spassosi aneddoti
ascoltare.

Corre la voce che le vigne a Tokaj, i tuoi strumenti di
misurazione e le ragazze siano ancor più belli,
non arrivo a capire come possano farsi più belle ancora
bellezze che già sono fuori dell'ordinario.
Avrei voluto che a te somigliasse la terra della mia Anatolia,
somigliasse a te, terra socialista, terra magiara, mia terra sorella.
23 aprile 1963 (*Fa. Bel.*)

La percezione di Hikmet suona fraterna e “filologica”, sensibilizzata dalla coscienza, qui accentuatamente turca, di un’appartenenza “ungara/onogur” attualmente interna a un blocco politico in grado di tutelarla, e, più estensivamente nelle epoche, a un mondo nella reiterazione irrigato di condivisa turcità, ineludibile: dai documentati contatti nelle steppe asiatiche, prima della “Conquista della Patria” in Pannonia (IX secolo), alla penetrazione ottomana nella regione danubiana, al culmine della potenza dell’impero di Solimano il Magnifico, all’arrivo prossimo e poi trascorso delle truppe sovietiche, verosimilmente rafforzate da presenze e azioni di soldati e soldatesse di origini affini, ugro-turco-mongoliche (eccoli, sempre intenti a ribadire, quei beffardi gerarchi, in divisa o in accademici abiti borghesi, offensive, cioè traumatiche, ricostituzioni familiari, tribali, imperiali...).

Bene, sappiamo che Hikmet, dal 1951, nei suoi ripetuti viaggi in una Ungheria refrattaria a quella dipendenza politica, arrivò a partecipare a squisite, educative rubriche programmate da Radio Budapest, intitolate *Edebiyat Konuşmaları*, “Conversazioni letterarie”, con giovani, raffinati interlocutori, uno dei quali, György Hazai, rappresenta tuttora un fiore all’occhiello della Turcologia, ottomanistica. Squisiti e inclusivi salotti letterari, mobili sulle onde allargate almeno a un sesto del mondo; incontri democratici e stimolanti, ai quali riferirsi, tuttora, per la ricostruzione di una forma di diffusione della storia della cultura europea contemporanea. Parlava, il Nostro, intervistato dagli interlocutori sapienti, con una voce calda, pari alla sua generosità esemplare nel citare anche gli autori compatrioti che appartenevano a “scuole” in contrasto con quella da lui rappresentata, inventata e sofferta di giorno in giorno nella fatica dell’esule, in patria e fuori: sempre colpito da traumi¹².

Ebbene, tanta sobria effusione e diffusione al mondo, socialista, delle lettere turche contemporanee (iniziativa encomiabile, a cui noi e i Turchi dovremmo essere ancora interessati, se non grati), rappresentava sì un’occasione per il Poeta di contribuire alla conoscenza di una letteratura “sorella”, trattata da uno dei massimi artisti della parola, e rimasta prigioniera del blocco capitalista; era sì, quello, un modo per valicare le frontiere sui rampanti cavalloni radiofonici e stringersi nell’abbraccio della speranza, dell’ottimismo eroico delle delusioni; ma era altresì, quello, un mezzo per aggirarsi nei climi di uno scontento che illividiva settori di popoli, giusto quando le promesse cantavano un sollievo: certo impedito dall’assedio spietato dell’Occidente, libero.

Hikmet, cosciente del disagio diffuso, tangibile, immerso egli stesso nel malessere dell’esule, profugo, ospite, sulle onde della radio volgeva la propria lettura, unica, irripetibile, a unguento per un dramma che era trauma inguaribile, nel segno della fratellanza sincera, corroborata dalle comuni origini etniche turco-magiare, condivise da un letterato straordinario, ben memore della provenienza polacca di un ramo della propria complessa genealogia. Sarebbe superfluo e crudele commentare con ulteriori lamenti tanta intensificazione dei traumi, pur nell’auspicio di un passaggio biunivoco da un orto all’altro, rigoglioso, senza muretti o siepi (così l’*explicit* delle strofe)¹³.

Quanto precede vale anche per la Repubblica Socialista di Bulgaria (Turchi anch'essi, i Proto-Bulgari della Magna Bulgaria sul Volga, poi slavizzati e cristianizzati...). Bulgaria, dunque, e Sofia, Varna, il Mar Nero che si mescola a quello Bianco attraverso il Marmara.

“Sofya’dan”

Sofya’ya bir bahar günü girdim, şekerim.
İhlamur kokuyor doğduğun şehir.

Dünyayı sensiz dolaşıyorum,
Böyleymiş kaderim,
Elden ne gelir...

Sofya’da ağaç duvardan önce, duvardan güzel.
Sofya’da ağaçla insan karışmış birbirine,
Hele kavak,
Nerdeyse odaya girip
Kırmızı kilime oturacak...

Sofya şehri, büyük mü?
Şehirler, gülüm, caddeleriyle değil,
Anıtını diktiği şairleriyle büyük oluyor,
Sofya büyük bir şehir...

Burada akşam deyince dökülüyor sokağa millet,
Çoluğu çocuğu, genci ihtiyarı,
Bir gülüşme, bir uğultu, bir gürültü, bir kıyamet,
Bir aşığı, bir yukarı,
Yan yana, kol kola, el ele...

İstanbul’da da Şehzadebaşı’nda ramazan geceleri
– Sen o devre yetişmedin Münevver -
piyasa edilirdi tıpkı böyle.
Yok... Geçti o geceler...
Şimdi İstanbul’da olsam
Aklıma mı gelirdi onları aramak?
Ama İstanbul’dan uzak
Her şeyini arıyorum.
Üsküdar Cezaevi’nin görüşme yerini bile...

Sofya’ya bir bahar günü girdim, şekerim.
İhlamur kokuyor doğduğun şehir.
Bilmediğin gibi ağırladı beni hemşerilerin.
Doğduğun şehir kardeş evim bugün.
Ama kendi evin kardeş evinde bile unutulmuyor.

Şu gurbetlik zor zanaat zor...

Da *Yeni Şiirler (Şiirler 6)*, 123-124

“Da Sofia”

A Sofia sono entrato un giorno a primavera, o mia cara.
Ha un profumo di tiglio la tua città natale.

Senza te peregrino per il mondo,
è così il mio destino,
non c’è niente da fare...

A Sofia l’albero precede il muro, è più bello del muro.
A Sofia l’albero e l’uomo son fusi,
prima di tutto il pioppo,
che sembra penetrare nella stanza
per adagiarsi sul tappeto rosso...

La città di Sofia, è grande?
Le città, rosa mia, non per i viali,
sono grandi perché ai loro poeti han fatto il monumento,
Sofia è una grande città...

Qui di sera la gente trabocca nelle strade,
donne e bambini, giovani, anziani,
una risata insieme, un brusio, un rumore, un trambusto,
un gran viavai,
gli uni di fianco agli altri, a braccetto, tenendosi per mano...

Al Ramadan di notte anche a Istanbul, a Şehzadebaşı
– Münevver, tu non serbi ricordi di quell’epoca –
così si andava a spasso.

No... andate se ne sono quelle notti...

Se adesso fossi a Istanbul

mi verrebbe per caso in mente di cercarle?

Ma lontano da Istanbul

qualunque cosa ne vado cercando.

Persino il palatorio del carcere di Scutari...

A Sofia sono entrato un giorno a primavera, o mia cara.
Ha un profumo di tiglio la tua città natale.

Non sai di quali onori ho goduto tra i tuoi concittadini.

La tua città natale è in questo giorno la mia casa fraterna.

Però nemmeno la casa fraterna fa gettar nell’oblio la propria casa.

Il vivere lontani dalla patria è un’arte dura, dura...

Varna, 24 maggio 1957 (Fa. Bel.)

Ancora:

“Bor Oteli”

Şu Varna'da uyumanın yolu yok geceleri,
uyumanın yolu yok:
yıldızların bolluğundan,
yakınlığından, parlaklığından,
kumlukta hışırtısından ölü dalgaların,
sedefleriyle,
çakıllarıyla,
tuzlu yosunlarıyla hışırtısı;
denizde bir yürek gibi atan motor sesinden,
İstanbul'dan çıkıp
Boğaz'ı geçip
odamı dolduran anıların yüzünden
kimisinin gözü yeşil,
kimisinin bilekleri kelepçeli,
kimisinin bir mendil var elinde,
lavanta çiçeği kokuyor mendil.

Şu Varna'da uyumanın yolu yok, gülüm,
şu Varna'da, Bor Oteli'nde.

(Ivi, 126)

Con uno sporgersi, a spiccare il volo:

“Balkon”

Kurort-Varna'da, Balkan-Turist'te balkon-
dan bakıyorum:
Yol, ağaçlar,
ağaçlıktan sonra kum,
ötesi, gökle deniz olacak,
yok,
ne gök, ne deniz,
kumun ötesi yalın ışık,
ışık uçsuz bucaksız...

Havada bir de gül kokusu var,
yanıyor insanın genzi.
Gülleri görmüyorum,
ama belli kokularından
hepsi koskocaman
hepsi kıpkırmızı...

“Hotel Bor”

Non c'è verso qui a Varna di dormire la notte.
E no, non c'è verso:
Sarà quel profluvio di stelle,
vicine, ammiccanti,
sarà per le onde, stormire che smuore alla riva di sabbia,
le conchiglie,
coi sassi,
un bisbiglio dei muschi salati,
un motore, un rumore di cuore che batte nel mare,
i ricordi salpati da Istanbul

dal Bosforo usciti
la stanza un approdo

ricolmo
occhi azzurri di alcuni,
ai polsi manette per altri,
fazzoletto alla mano,
fazzoletto che sa di lavanda.

Non c'è verso qui a Varna di dormire la notte, mia bella,
e no, in questa Varna, Hotel Bor.

Varna, 2 giugno 1957 (gb)

“Il balcone”

Kurort, le terme a Varna, dal balcone del
Balkan-Turist:
la strada, le piante,
la pineta, la spiaggia,
il resto sarà cielo e mare,
e no invece che il resto
non cielo né mare,
la spiaggia, la sabbia e poi luce schietta,
una luce

infinita...

E nell'aria un profumo di rose
che ti brucia nel naso.
non vedo le rose
ma il profumo è un annuncio
grandiosa ciascuna
di un rosso ciascuna...

Lehli turistler plaja iniyor,
sarışın, pembe, çıplak...

Tepemde bir kırlangıç dönüyor,
kanatları kara, göğsü ak.
Ariya benzer yanı yok, ama
yine de benziyor ariya.
Bir kaybolup bir görünüyor,
iniyor, çıkıyor cıvıldayarak
kendi cıvıltısıyla sarhoş...
Mavi çanakta cacık.
Peynirli pide getirdiler,
- İstanbul'dayım sanki -
Peynirli pide getirdiler,
susamlı, sıcak sıcak, yumuşacık...

Varna'da bu yaz günü,
çok hasta, çok muhacir şair için bile,
bütün büyük laflardan uzak
bir bahtiyarlık - yaşamak...

(Ivi, 127-128)

Turisti polacchi discesi alla spiaggia,
sono biondi, di rosa la pelle, e girano nudi...

Sulla testa una rondine gira,
le ali corvine, un candido petto.
Non somiglia per niente ad un'ape,
eppure a quell'ape somiglia.
Scompare e ritorna,
le picchiate, le erte impennate, stridore di canti,
s'inebria di strida...
Scodella celeste cetrioli con yogurt e menta.
E focaccia al formaggio,
- Mi pare di essere a Istanbul -
la focaccia con grani di sesamo è morbida, calda...

Questo giorno d'estate qui a Varna,
Finanche a un poeta, così tanto grave e migrante,
lontano da tutte le gravi pedanti parole che suonano vuote
fa dire: gran bella, beata è la vita...

Varna, 3 giugno 1957 (gb)

Lì, fra quei versi, si è intenti ad apostrofare, affettuosi e trepidi, la numerosa minoranza turca, amareggiata dalla gestione di un regime; minoritari e delicati, e solo in parte tentati dalla fuga nella Turchia dei grandi fratelli confinanti – *Komşu*, “vicini, di casa”, tutti quanti turchi e puri, poi, nemmeno sfiorati da antiche venature e recenti sciagure curde, o greche, o siriache, o armene. Compatrioti forti, quelli al potere di là, che amministrano forme assai inique di statalità e statalismo.

Innegabile la familiarità, l'intimità dei passeggi vespertini, loquaci, ridenti, con il sapore ritrovato dei cibi comuni e squisiti, degustati nella percezione di uno stesso retrogusto: quello della nostalgia, espressa, pronunciata, e della gravità sociale, sentita pur sul Balcone aggettante, di un metro e mezzo più in là, più prossimo alla casa dei suoi, alla Metropoli di tutti noi.

Ora, tanti eufemismi, e la bisaccia piena di tanti turcismi, non sono forse capaci di arrecare, persino in noi, un senso del trauma spalmato di un unguento efficace per poco tempo?

Stratificazioni di traumi (che non servono a parare, ad attutire altri colpi), finora non troppo segnalati da una critica giustamente impegnata a difendere un uomo (chiuso prima in carcere, nella sua Turchia: va dal 1938 al 1950 il periodo più lungo di detenzione), e una poesia, stilata in versi che insinuano nelle anime – secondo i suoi detrattori – il Tradimento della Patria. Un uomo accolto, salvato in quell'Unione Sovietica in cui tanti vecchi amici del Poeta erano stati eliminati, da Stalin, da un sistema totalitario.

Solo che “sistema”, cosmico più che totalitario, è anche quello delle idee di Hikmet, come si è cercato di mettere in luce nel corso del contributo presen-

te. A questo punto, discendendo dalle premesse e precisazioni tentate qui di sopra, risulterà più traumatica ancora, per noi, abituati a sentir chiacchierare di pernicioso materialismo, l'invocazione, la dichiarazione seguente:

“Mevlânâ”

Sararken alnımı yokluğun tacı
Silindi gönülden neşeyle acı
Kalbe muhabbette buldum ilacı
Ben de müridinim işte Mevlânâ.
Edebe set çeken zulmeti deldim
Aşkî içten duyduğum, arşa yükseldim
Kalpten temizlendim, huzura geldim
Ben de müridinim işte Mevlânâ.

Da *İlk Şiirler (Şiirler 6)*, 102

“Mevlânâ”

La corona del nulla cingeva la mia fronte
Dall'animo svaniva con letizia il dolore
Scopro in comunione rimedio per il cuore
Sono anch'io tuo adepto, Mevlânâ.
Tenebre penetravo all'eterno frappeste
Provavo amore vero, mi elevai all'Empireo
Purificato in cuore io raggiunsi la pace
Sono anch'io tuo adepto, Mevlânâ.

“Yedinci kitap”, dicembre 1920 (*Fa. Bel.*)

E in questo punto dolente sarebbe venuto a collocarsi un nostro trauma: vibrato dalla scoperta della religiosità del piccolo Nâzım – nipote di un nonno pascià, adepto *mevlevi* –, marchiato in Turchia e nel mondo spiritualista (dove non si leggono granché le sue prime poesie di bambino e adolescente, negandogli così l'appartenenza a una storia!) come ateo, materialista rozzo, e rivelatosi fedele agli insegnamenti del Maestro più “alla moda” nell'urbanità delle élites bizantino-ottomane. In questo getto di luce che rischiarava un'idea di “panteismo”, venga dunque assorbita, assunta, la pena di un bimbo per l'umiliazione cui è sottoposta la propria “razza”:

“İrkima”

Ey ırkım sen bir zaman
Avrupa'yı titreten
İstanbul'u fetheden
Fâtihlere maliktin
Ateş saçan sahralarda harp eden
Cengâvere sahiptin
Bir zamanlar Avrupa
Cehl içinde yüzerken
Yine sen ey ırkım
İlm-i vakte âşinâ
Âlimlere maliktin
Neden bugün Avrupa
Sana meydan okusun
Neden bugün
O cehalet yuvası
Sana ilim öğretsin.

(Ivi, 16)

“Alla mia razza”

Un tempo tu, razza mia,
Eri sovrana di dominatori
Che l'Europa facevano tremare,
Che conquistarono Istanbul.
Tu eri gran signora di guerrieri
Che lottavano in steppe infuocate.
Quando un tempo l'Europa
Annaspava tra stagni di ignoranza,
Eri tu, razza mia, padrona di sapienti
Che una vivente scienza dominavano.
Perché oggi l'Europa
Deve lanciarti la sua sfida?
Perché oggi, perché,
Quel covo di ignoranza
Deve infliggerti lezioni?

28 maggio 1915/1331 (*gb*)

Acutissimo, poi, l'appello ritmato alla civica, civile riscossa lanciato dalla voce in metamorfosi di un ragazzo di tredici anni:

“İntikam”

İntikamım alın diye bağılıyor
 Haç asılmış camiler
 İntikamım alın diye bağılıyor
 Süngülenmiş masumlar
 İntikamım alın diye bağılıyor
 Öksüz kalmış yetimler
 İntikamım alın diye
 Hep ağlıyor dedeler
 İntikamım alın diye
 Hep inliyor semalar
 İntikamım alın diye
 Bağılıyor Rumeli
 Sen ey ulu neslin evlâdı
 Bu feryada.

(Ivi, 21)

“Vendetta”

Gridano vendetta
 Le moschee messe in croce
 Gridano vendetta
 Gli innocenti trafitti
 Gridano vendetta
 Gli orfani abbandonati
 Gridano vendetta
 I nonni e i vecchi
 Gemono i cieli
 Gridano vendetta
 Grida vendetta la Rumelia
 E tu, figlio di tanta stirpe,
 A tanto lamento, taci?

1915 (gb)

Traumi, aguzzi, diffusi, nel paradosso persino cullati sulle onde del mare avvolgente, radiofonico, magiaro; tuttavia scossi, squassati dai sommovimenti tellurici, politici. Nella concezione grandiosa di un sostenitore materialista del corpo mistico, materialmente mistico: secondo che il trauma inferto a un singolo, minimo, umile organismo si ripercuote sull'organismo cosmico. Non verrebbe ad assumere una piega nuova il sorriso corrugato di tanto traumatizzato e traumatizzante dire e pensare poetico? Sarebbe una piega, trasformata in traccia, dalla quale ripartire alla ricerca e allo studio di una figura tanto elegante e celebrata, e ferita a morte nel cuore soggetto a infarti ripetuti come i traumi. Percossa anche dalla malafede e dai malintesi interpretativi, nell'indegno, volgare disprezzo delle sue scelte d'amore e sorte cruda, che colpiscono, uccidono, traumatiche.

Note

¹Nâzım Hikmet (2006), *Şiirler 1* (dalla raccolta 835 *Satir*), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları (in seguito: YKY), 4, 36-37.

²Varietà di tabacco rinomato per la qualità, coltivato nella regione della città costiera di Samsun, sul Mar Nero.

³Tutte le poesie proposte nell'articolo sono tratte dal volume di Nâzım Hikmet, *Poesie d'amore e di lotta*, a cura di G. Bellingeri, trad. it. di G. Bellingeri, F. Beltrami e F. Boraldo, Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 2013. Courtesy of Arnoldo Mondadori Editore S.p.A., Milano. Ringraziamo inoltre Vicki Satlow Literary Agency, rappresentante del Proprietario dei diritti su territorio italiano, per aver autorizzato la riproduzione delle traduzioni italiane delle poesie di Nazim Hikmet (già pubblicate in *Poesie d'amore e di lotta*, cit.).

In calce a ogni traduzione italiana si riporta, con la data di composizione o di edizione dei versi (secondo l'era nostra e dell'egira, quando siano presenti le doppie datazioni), la sigla

del nome del traduttore, tra parentesi tonde, ossia: (*Fr. Bo.*) = Francesco Boraldo; (*Fa. Bel.*) = Fabrizio Beltrami; (*gb*) = Giampiero Bellingeri.

⁴ Quasi a riprendere le teorie del gran mistico settecentesco Sheykh Galib sulla scrittura poetica, in perenne rinnovamento, come la Creazione divina; cfr. in merito Holbrook (1994); Bellingeri (1998), 277-291.

⁵ In italiano si rimanda al volume di Nazim Hikmet, curato da Lussu (1971); cfr. il volume turco di Hikmet (2006), *Şiirler 5 (Memleketimden İnsan manzaraları)*, YKY, 10.

⁶ Come nel caso di Yahya Kemal (2005), si veda in particolare la nostra *Introduzione*, nella quale si illustrano i momenti lirici di Kemal che applica al suolo della Turchia la concezione storica, relativa alla Francia, di Jules Michelet. Si rinvia dunque a Jules Michelet (1934), *Tableau de la France*, texte établi et présenté par L. Refort, Paris, Société Les Belles Lettres, 94 (cfr. il Tome II, Livre III, della sua monumentale *Histoire de France*).

⁷ “Saz.”: strumento a corde di contesto centro-asiatico e mediterraneo orientale, simile per certi versi al liuto (ma dal manico più allungato). Tradizionalmente è abbinato alla figura popolare dell’*ozan* (bardo, trovatore) o *âşık* (lett.: innamorato; cantastorie), che se ne serviva durante le sue peregrinazioni per improvvisare un accompagnamento musicale al proprio racconto. Le tematiche affrontate e le fonti d’ispirazione potevano essere le più varie, da quella amorosa a quella satirica, da quella mistico-contemplativa a quella celebrativa; rispecchiavano pertanto il contesto sociale dell’epoca in tutte le sue sfaccettature.

⁸ Scritta con Valâ Nurettin – amico del poeta, militante comunista, poi staccatosi dall’organizzazione cui aderiva Hikmet – a Inebolu, una località dell’Anatolia del nord-ovest, toccata nelle peregrinazioni dei giovani poeti (da *Anadolu’da yedi gün*, “Sette giorni in Anatolia” 3, 1337).

⁹ Nel mese di settembre del 1566 a Szigetvár si svolse la battaglia che vide affrontarsi, dopo un mese di assedio alla fortezza nella quale furono asserragliati per resistere all’avanzata ottomana in Ungheria, i soldati ungheresi e croati guidati da Miklós Zrínyi, figura di primo piano della storia politica e letteraria ungherese, e le truppe ottomane condotte da Solimano il Magnifico. La battaglia si concluse con la vittoria degli Ottomani.

¹⁰ Sándor Petőfi (1823-1849), è considerato il poeta nazionale ungherese.

¹¹ I Matyó sono una popolazione stanziata a Mezőkövesd, nell’Ungheria nord-orientale. Sono conosciuti per il loro artigianato, in particolare per l’arte del ricamo e del merletto.

¹² Cfr. Nâzım Hikmet (2004), *Yazular 6*, YKY, 2, 51-125 (dove si trovano ben diciotto “conversazioni”, accompagnate dalla scelta e lettura del poeta di particolari testi, in prosa e in versi, di ogni autore esaminato).

¹³ Del poeta ricordiamo l’ardita attività drammaturgica; in particolare rappresentata dal dramma, *A byl li Ivan Ivanovič?*, apparso in russo su *Novyj Mir* 4, 1956; una pronta resa italiana di G. Crino, dal titolo *Ma è esistito davvero Ivan Ivanovič?*, appare su *Rassegna Sovietica* VII, 5, 1956, 140-200; segue a ruota un’altra traduzione, *Ma è poi esistito Ivan Ivanovič?*, di F. Lucentini (1957). Sull’importanza di quest’opera in ambito sovietico, cfr. M. Heller (1991), 423.

Riferimenti bibliografici

- Bellingeri Giampiero (1998), “Shaikh Ghalib, From A to B”, *Edebiyat* 9, 277-291.
 Heller Michail (1991), “La letteratura del ‘disgelo’”, in V. Strada (a cura di), *Storia della letteratura russa*, III, *Il Novecento*, 3, *Dal Realismo socialista ai nostri giorni*, Einaudi, Torino, 421-436 (423).
 Hikmet Nâzım (1956), “A byl li Ivan Ivanovič?”, *Novyj Mir* 4, 139-199. Trad. it. di Giovanni Crino (1956), “*Ma è esistito davvero Ivan Ivanovic?*”, *Rassegna Sovietica* VII, 5, 140-200.

- (1971), *Paesaggi umani, Poema dal carcere*, trad. e cura di Joyce Lussu, Milano, Accademia; Firenze, Sansoni.
- (2006), *İlk Şiirler (Şiirler 1, 102-106)*, in Id., *835 Satır* (835 righe), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları (YKY), 4, 102.
- (2006), *Şiirler 5 (Memleketimden İnsan manzaraları)*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları (YKY), 10.
- (2002), *Şiirler 6 (Yeni Şiirler)*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları (YKY), 1.
- (2002), *Şiirler 7 (Son Şiirleri, 1959-1963)*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları (YKY), 317-318.
- (2004), *Yazılar 6*, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları (YKY), 2, 51-125.
- (2006), *Varan 3 (Şiirler 1, 102-106)*, in Id., *835 Satır* (835 righe), İstanbul, Yapı Kredi Yayınları (YKY), 102-104.
- Holbrook Rowe Victoria (1994), *The Unreadable Shores of Love. Turkish Modernity and Mystic Romance*, Austin (TX), University of Texas Press.
- Kemal Yahya (2005), *Nostra Celeste Cupola*, intr., trad. e cura di Giampiero Bellingeri, Milano, Ariele.
- Lucentini Franco (1957), *Ma è poi esistito Ivan Ivanovič?*, Torino, Giulio Einaudi Editore.
- Michelet Jules (1934), *Tableau de la France*, texte établi et présenté par Lucien Refort, Paris, Société Les Belles Lettres.

“Benvenuti all’inferno”: aggressione neo-nazista e cultura hip-hop turco-tedesca negli anni Novanta

Matthias Kappler

Università degli Studi di Venezia, Ca' Foscari (<mkappler@unive.it>)

Abstract:

The article explores the trauma of the racist attacks of Hoyerswerda, Rostock-Lichtenhagen, Mölln and Solingen in the early 1990s and their impact on the Turkish community in Germany using the example of rap lyrics composed during those years. Hip-hop culture in Germany is primarily appropriated by male immigrant youths, especially with Turkish roots. During the first years of German rap (early 1990s), it is thus natural that the themes of the rappers were dominated by issues of social integration, multicultural coexistence and, after traumatic events of the racist attacks, of xenophobia and racism. After a short introduction to Turkish-German hip-hop culture (general features, social and cultural implications, Kanaksta Rap and the Kanak Attak community), the article provides some lyrics (in German and Turkish) and an analysis of the reception of the attacks in German hip-hop culture, especially in the production of the rap formation Cartel, a merging of several hip-hop groups with mainly Turkish elements.

Keywords: *gurbet türküleri / Gastarbeiterlieder*, Kanaksta rap, Oriental Hip-Hop, Turkish-German hip-hop, Xenophobia in Germany.

1. *Il trauma*

All'inizio degli anni Novanta, la Germania viveva una serie di aggressioni a sfondo razzista che, oltre ad aver profondamente scosso e segnato la società tedesca, cambiò il discorso pubblico e la discussione riguardo al tema dell'immigrazione e della xenofobia. La serie di aggressioni fu inaugurata tra il 17 e il 23 settembre 1991 dagli eccessi di Hoyerswerda (Sassonia), quando adolescenti aggressivi attaccarono due alloggi per stranieri con pietre e bombe molotov per cinque notti, attacchi accompagnati dagli applausi dei residenti locali del vicinato (Matussek 1991).

Come secondo incidente seguirono le aggressioni, sempre contro un alloggio per stranieri, di centinaia di vandali, con la partecipazione di migliaia di spettatori

acclamanti e senza l'intervento delle forze dell'ordine, a Rostock-Lichtenhagen (Mecklenburgo-Pomerania) tra il 22 e il 26 agosto 1992. L'impatto sui mass media fu enorme e si cominciò a parlare di "pogromi" (Prenzel 2012, 10).

Solo tre mesi dopo, il 23 novembre 1992, si verificò il primo attacco con vittime mortali, a Mölln (Schleswig-Holstein), dove due neo-nazisti gettarono bombe molotov a due abitazioni di famiglie di origine turca; tre persone morirono nelle fiamme. La strage intensificò la discussione pubblica sul razzismo e provocò forti reazioni di solidarietà in tutta la Germania, da parte della popolazione in forma di manifestazioni e catene di lumi, e da parte d'intellettuali e giornalisti (cfr. Pazarkaya 1995). Il culmine (ma non la fine, essendosi verificati numerosi altri attacchi anche in seguito; da ricordare le attività del gruppo NSU [Nationalsozialistischer Untergrund] tra il 2000 e il 2007) di questa serie di crimini fu la strage disastrosa di Solingen (Nord Reno-Westfalia) il 29 maggio 1993.

Cinque membri della famiglia Genç, di origine turca, persero la vita nell'incendio della loro abitazione, provocato da un gruppo di giovani neo-nazisti¹. Nei giorni seguenti la città fu assediata da turchi da tutta la Germania che protestavano e da migliaia di poliziotti. Anche molti tedeschi parteciparono alle manifestazioni che furono, secondo gli abitanti del luogo, le più massicce ed emotive dal dopoguerra (Gür, Turhan 1996, 12-13). Anche qui l'impatto sociale fu enorme, tutta la Germania fu profondamente scossa, e fino ad oggi si celebra una commemorazione nel luogo, dove una volta sorgeva la casa della famiglia Genç. L'incidente fu seguito anche con molta preoccupazione all'estero, soprattutto in Turchia, dove i mass media crearono un clima fortemente carico di emozioni anti-tedesche.

Questi crimini, in particolare l'ultimo menzionato, oltre al forte impatto sull'ordine pubblico in tutta la Germania durante le settimane successive all'attentato di Solingen, segnarono una svolta nell'opinione pubblica verso il tema dell'immigrazione e si iniziò a parlare diffusamente di razzismo (*Rassismus*), non più di xenofobia (*Fremdenfeindlichkeit*, *Ausländerfeindlichkeit*) che erano i termini fino allora usati comunemente. Allo stesso tempo, il trauma collettivo causato da questi eventi, soprattutto all'interno della comunità turca, ma anche tedesca, sebbene piuttosto in forma di una specie di compartecipazione emotiva (*Betroffenheit*, forse anche mescolata con un certo senso di colpa collettivo), diede un impulso alle più svariate forme artistiche – letteratura, cinema, musica, teatro – di elaborare e ricordare quello che era successo², tant'è vero che in letteratura viene coniato il termine di *Betroffenheitsliteratur* (Sbenaglia 2009, 29).

Senza poterci soffermare, in questa sede, su simili ripercussioni artistiche, ci dedicheremo invece a un ramo della cultura pop, che per sua natura trasmette al proprio pubblico eventi di attualità in maniera più immediata e più diretta di altre forme artistiche. In modo particolare, la musica della cultura hip-hop di quegli anni, da poco sbarcata dagli Stati Uniti, cioè il rap, accolse gli eventi traumatici per trasformarli in un messaggio anti-razzista e umanistico, ma anche nazionalistico, per motivi che andremo in seguito ad analizzare. Per primo vedremo come si

diffuse l'hip-hop fra le culture giovanili della Germania, soprattutto in ambienti di giovani immigrati. Successivamente esamineremo l'elaborazione del "trauma Solingen" nella musica hip-hop, cioè nel rap, in particolare nei gruppi con membri di origine turca, o gruppi completamente composti da musicisti di origine turca. In particolare, analizzeremo i testi rap direttamente o indirettamente influenzati dal trauma delle aggressioni neo-naziste, concludendo con una prospettiva di ricerca anche comparativa con le "canzoni dell'esilio" (*gurbet türkücüleri / Gastarbeiterlieder*) della prima generazione dei lavoratori turchi in Germania.

2. La cultura hip-hop e la sua appropriazione in Germania

La cultura hip-hop³ nasce intorno alla metà degli anni Settanta⁴ nel South Bronx a New York City.

Viene considerata una "subcultura" ed è strettamente legata agli ambienti della cultura nera (come *Black Arts Movement*, o *Black Power Movement*; vedi Houston 2009, 113). La cultura hip-hop, che a torto viene spesso identificata con la *rap music* come unico elemento, in verità si compone di quattro filoni artistici legati alla musica, la lingua, l'arte visiva e la danza: il *Djing* (il *mixing* e *scratching* di pezzi musicali preesistenti), il *rapping* (o *emceeing*, il canto recitativo ritmico con versi improvvisati), il *painting* o *writing* (cioè l'applicazione illegale di *graffiti* – a cominciare dallo pseudonimo [*tag*] dell'artista, poi sempre più complesse e multicolori composizioni visive – sugli spazi pubblici urbani) e il *breakdance* (danza poliritmica e policentrica, quasi acrobatica), tutti inizialmente legati alla cultura di strada dei quartieri poveri (*ghettos*), poi in parte commercializzati e portati a una *party culture* del consumismo *mainstream* (Elflein 1996, 1; Klein, Friedrich 2003, 30-34)⁵. Gli attori, principalmente neri, ma anche ispanici o altri bianchi, e prevalentemente maschi, sono il *DJ*, il *MC* o *Emcee* (il rapper), il *B-boy* (danzatore di breakdance) e il *writer* (l'artista dei *graffiti*). Tra di loro il *MC* o *rapper* è la figura che acquisterà la più grande fama in un contesto *mainstream* commercializzato, seguito dal *DJ* e dal danzatore di breakdance, mentre il *writer*, dovuto alla sua attività necessariamente illegale (è considerato il più bravo chi riesce a piazzare il proprio *graffiti* nei luoghi più visibili e quindi pericolosi, e sotto le condizioni più rischiose), gode della sua fama principalmente all'interno dell'ambiente. Ma l'hip-hop, come viene spesso sottolineato, non è solo un'espressione artistica, o un insieme di espressioni artistiche, bensì un modo di vivere, un atteggiamento interiore ed esteriore, dove elementi come la "conoscenza" (*knowledge*), la moda (*fashion*, con indumenti molto larghi, *sneakers*, *baseball caps*, ecc.) e la lingua (*language*) giocano ruoli fondamentali, con un codice linguistico riconoscibile che deve evitare ogni repertorio linguistico elaborato e con un canone di valori ben preciso che determina il comportamento dell'individuo e del gruppo (Klein, Friedrich 2003, 34-44; Houston 2009, 113).

La cultura hip-hop è una cultura ibrida per definizione⁶, essendosi evoluta da altre culture ibride (quella afroamericana e quella ispanoamericana) e come

tale è predestinata all'esportazione in altre aree culturali fuori dagli Stati Uniti. In questo contesto, Scholz parla di "appropriazione della cultura hip-hop e del rap in Europa" (Scholz 2004, 175), ove tramite diversi passaggi (transculturazione, ibridizzazione con ricreazione e adattamento ai bisogni espressivi locali, poi indigenizzazione e integrazione "nei repertori culturali dei paesi in cui sono stati trapiantati"; ivi, 194) si assiste a una totale assimilazione degli elementi hip-hop nelle culture giovanili dei paesi riceventi, un processo che viene presentato da alcuni studiosi come esempio ideale di creolizzazione e ibridizzazione in Europa (von Dirke 2004, 108; Sbenaglia 2009).

In Germania, la cultura hip-hop sbarca agli inizi degli anni Ottanta, ma solo alla fine del decennio e all'inizio degli anni Novanta – quasi contemporaneamente con la *Wende*, il processo della riunificazione – la cosiddetta "New School" (pur sempre facendo riferimento agli stessi termini, come *old school*, *true school* ecc., in uso negli Stati Uniti dieci anni prima [Houston 2009, 116]) si stacca dai modelli americani (von Dirke 2004, 97-98). È degno di nota perché fu subito accolta principalmente dai giovani immigrati, soprattutto turchi (Elflein 1996,1; Klein, Friedrich 2003, 96; Verlan, Loh 2006, 162)⁷. Secondo Elflein, questo fenomeno è attribuibile a un'importante caratteristica della cultura hip-hop stessa: tutte le attività, dal *rapping* al *breakdancing* e, naturalmente, al *painting*, sono caratterizzate da una forte componente antagonista con lo scopo di acquisire fama (*fame*) o, almeno, rispetto (*respect*)⁸, inserendosi così con grande naturalezza nel canone di valore maschilista turco dominato dai concetti dell'onore e del rispetto e con cui i codici dell'hip-hop presentano alcune sovrapposizioni senza, ovviamente, essere identici (Elflein 1998, 261; ricollegandosi soprattutto al lavoro di Tertilt 1996). Inoltre, in alcune città, come a Berlino, la politica amministrativa locale usava coscientemente l'hip-hop per attrarre i giovani di strada nei *Jugendtreff* e *Jugendzentren* (centri sociali giovanili) e ha così ulteriormente contribuito a diffondere l'hip-hop fra la cultura giovanile turco-tedesca (Çağlar 1998a, 249-251; 1998b, 45-46). Un altro aspetto della diffusione dell'hip-hop è, secondo il sociologo Kaya, il fatto che la cultura hip-hop offre ai giovani immigrati (l'autore parla di "diaspora") la possibilità di formare la propria identità etnica pur inserendosi in un contesto di cultura universale (Kaya 2000, 146). Si vedrà in seguito come questo aspetto contribuirà alla formazione di un "hip-hop turco" che, pur mantenendo una forte componente transnazionale, paradossalmente raggiungerà dei toni che, a prima vista, potrebbero sembrare nazionalistici.

Dato che i primi protagonisti dell'hip-hop tedesco erano dei giovani immigrati, è naturale che anche i temi dei testi rap circolassero intorno all'emarginazione, al razzismo e alla xenofobia: il primo rap interamente in lingua tedesca, prodotto nel 1991 dal gruppo multietnico Fresh Familee, proveniente dal "ghetto" di Ratingen-West, città satellite vicino a Düsseldorf, e appartenenti alla *Old School*, si intitola "Ahmet Gündüz" (LP *Coming from Ratinga*, senza label, 1991) e parla dei problemi di integrazione di un immigrato turco⁹. Sempre nel 1991 esce il LP/CD *Krauts with Attitudes* (chiaro riferimento al gruppo californiano *Niggaz*

with Attitudes) con la collaborazione di quindici gruppi di composizione etnica eterogenea (*Krauts with Attitudes – German Hip Hop Vol. 1*, Boombastic Records, 1991). Si tratta della prima antologia del “rap tedesco”, ma non necessariamente in lingua tedesca: nonostante la custodia raffiguri i colori della bandiera tedesca, solo tre dei quindici gruppi rappano in tedesco (Elflein 1998, 257-258; von Dirke 2004, 102). Con *Krauts with Attitudes* si inizia a commercializzare il cosiddetto “*Deutschrap*” che, pur alzando la voce contro la discriminazione e il razzismo, porta, secondo Elflein, delle caratteristiche nazionalistiche perché enfatizza l’aspetto tedesco e l’opposizione all’imperialismo culturale anglo e afroamericano (Elflein 1998, 259).

3. “*Oriental Hip Hop*” e *Kanaksta Rap*

Il nuovo rap tedesco, commercializzato e fissato appunto sul rap (quindi allontanatosi dalla cultura hip-hop e la sua trinità breakdance, rap e graffiti) sin dall’inizio tende a escludere i veri protagonisti dell’hip-hop: i giovani immigrati dei ghetti. Si sostiene addirittura che l’unico “autentico” hip-hop in Germania sia quello delle minoranze etniche, vale a dire dei giovani immigrati turchi nei ghetti dei centri (*Innenstadtgettos*) delle grandi città, ad esempio Berlin-Kreuzberg, o i protagonisti delle città satellite come i Fresh Familee a Ratingen-West, mentre i rappatori tedeschi non vivono nei ghetti, non hanno l’esperienza sociale dell’emarginazione e della discriminazione (Klein, Friedrich 2002, 72-74).

Come reazione e contemporaneamente all’uscita di *Krauts with Attitudes*, esce il primo rap in lingua turca, *Bir Yabancıнын Hayati* (La vita di uno straniero) del gruppo King Size Terror di Norimberga.

In seguito si forma quello che viene definito l’“*Oriental Hip Hop*”, a cominciare dal primo maxi-single del gruppo berlinese Islamic Force, con un miscuglio di ritmi afroamericani e melodie della musica orientale “*ara-besk*”, ancora con testi in inglese (vedi Kaya 2000, 173-182), mentre nel 1995 il primo album del famoso gruppo Cartel (in effetti un consorzio di diversi gruppi da tutta la Germania, tra cui King Size Terror, Da Crime Posse e Erci E. di Berlino) lancia definitivamente il rap turco-tedesco. Con la narrazione del ghetto e della “differenza culturale”, portando chiari riferimenti alle origini afroamericane dell’hip-hop (“noi siamo i neri della Germania”), si assiste a uno spostamento dalla periferia al centro (in senso letterale e metaforico, secondo la teoria postcoloniale) sotto la *label* di una “ibridità” ormai commercializzata (Çağlar 1998, 248). Allo stesso tempo si scorge una nuova nazionalizzazione, questa volta in veste turca: i testi vengono cantati prevalentemente in lingua turca e la custodia del CD *Cartel* (Mercury Records, 1995) è ispirata alla bandiera turca, esattamente come pochi anni prima i colori della bandiera tedesca decoravano la *cover* di *Krauts with Attitudes*.

Queste etichette e testi come *Türksün* (Sei turco, vedi sotto), hanno contribuito a commercializzare la musica rap turco-tedesca in Turchia: già un anno dal lancio, l’album *Cartel* è venduto in 300.000 copie in Turchia, ma soltanto

in 20.000 copie in Germania (Elfein 1998, 259). In seguito, Cartel diventa uno dei simboli più salienti del nazionalismo turco popolare (Kaya 2000, 167). Alcuni ricercatori (ad es. Wurm 2006, 33-34) sostengono che il successo del rap turco-tedesco in ambienti nazionalistici in Turchia non sarebbe compatibile con le intenzioni originali dei rappatori hip-hop in Germania. Infatti, i testi erano indirizzati ai giovani immigrati in Germania e dovevano aiutare loro ad aumentare la propria coscienza di sé. Quando dei “Lupi Grigi” iniziavano ad apparire nei concerti di Cartel in Turchia, i membri del gruppo si mostrarono sorpresi; infatti un turco in Germania è “turco” (*Türke*) perché chiamato così dagli “altri”, mentre una trasposizione del termine in Turchia enfatizzava una “turchità” completamente assente nell’accezione del termine tedesco (Çağlar 1998a, 253; 1998b, 48).

C’è comunque un’altra denominazione per “turco” in Germania che farà la sua strada nella storia dell’hip-hop tedesco: la parola “canaco” (*Kanake*) era originariamente (ed è ancora) un termine dispregiativo, un’invettiva contro gli immigrati, specie se turchi, ma poi adottato come autodenominazione dai giovani turchi, i figli dei *Gastarbeiter*, “gli immigrati della seconda generazione, la prima generazione dei canachi” (Zaimoglu 2011, 15), paragonabile alla sorte della parola *niggah / nigger* negli Stati Uniti, un parallelismo senz’altro cosciente (Loentz 2006, 33-34).

Questo termine passò poi alla cultura hip-hop turco-tedesca, nella forma di *Kanaksta Rap* (derivato), in sovrapposizione con l’identificazione dei rapper turchi con i modelli afroamericani, dal *gangsta rap* del Bronx (von Dirke 2004, 103-104).

Infatti, nell’hip-hop, si distinguono tradizionalmente il *party rap* del puro divertimento, il *pimp rap* maschilista e sessista, il *polit rap*, con un incarico di rendere visibili le ingiustizie sociali e politiche e il *gangsta rap*, che pure parla della discriminazione di una minoranza (i neri), ma non in tono educativo come il *polit rap*, bensì usando una lingua aggressiva, violenta e sessista (Klein, Friedrich 2003, 24-29). Il *Kanake*, con il suo etnoletto¹⁰ *Kanakisch* o *Kanak Sprach*, diventò il protagonista del rap tedesco, non solo del *gangsta rap* come dimostra la canzone “Sexy Kanake” di Fresh Familee (CD-Maxi *Sexy Kanake*, Phonogram, 1994), che inizia come se fosse un *pimp rap*, ma poi conclude con un messaggio politico e una spiegazione sorprendente della parola *Kanake*¹¹:

Sexy Kanake, der Kanake mit dem Sex,
mmh, das kommt dir Spanisch, dein eigener Komplex,
du findest die beiden Wörter die passen einfach
nicht zusammen,
du hast immer noch nicht verstanden, will
dich nicht länger spannen.
Überall wo du hinschaust sexy Frauen, und Männer,
meistens dunkelhäutig, ich bring es
auf den Nenner:
ich sag Sexy Kanake, du sagst immer noch zu mir
Spinner,

Sexy Kanake, il canaco con il sesso,
mmh, ti sembra strano, il tuo proprio
complesso,
trovi che le due parole stonano,
ancora non hai capito, non voglio più
tenerti sulla corda.
Ovunque tu guardi: donne e uomini sexy,
per la maggior parte di pelle scura, pun-
tualizzo:
dico Sexy Kanake e tu mi dai ancora del
mattoide,

hast Probleme mit Kanaken, dann frag ich dich: wo klemmts?	hai problemi con i canachi, allora ti chiedo: dov'è il tuo problema?
Ich sage dir, im Duden steht: Kanake heißt 'Mensch'!	Ti dico, nel <i>Duden</i> c'è scritto: canaco vuol dire "essere umano"! ¹²

In seguito, il canaco entrò anche in molti altri ambienti della cultura e dell'industria dell'intrattenimento, soprattutto in televisione con le sue "commedie dei canachi", grazie alle quali si diffuse, verso la fine degli anni Novanta, una forma stereotipata dell'etnoletto canaco, un'imitazione per così dire, anche nella lingua giovanile di parlanti del tedesco senza origini d'immigrati (Loentz 2006, 34)¹³. Nel 1998 si assiste alla fondazione del gruppo Kanak Attak, una *community* strettamente legata agli ambienti hip-hop, ma oltre i confini dell'etnicità, tesa a difendere, pur sempre con gli atteggiamenti di un *kanaksta*, i valori transnazionali di una sinistra in opposizione alla cultura *mainstream* "multi-kulti", tramite azioni politiche e creazione artistica (Chiellino 2000, 445-446; von Dirke 2004, 105; Verlan, Loh 2006, 233-235)¹⁴. Allo scrittore Feridun Zaimoğlu, infine, va il merito di aver introdotto in un pubblico vasto della Germania e oltre, non solo il canaco come varietà linguistica (in una forma rielaborata – *nachgedichtet* – dall'autore), ma anche la vera condizione (non quella del bravo povero immigrato, il cosiddetto *Ali*) della seconda generazione di turchi tedeschi, che immigrati non sono più perché nati in Germania¹⁵. Secondo Zaimoğlu, ci sono degli evidenti legami fra la *Kanak Sprak* e il rap: "Il suo discorso [della Kanak Sprak] è imparentato al free-style-sermon del rap: in ambedue i casi si parla partendo da una posa" (Zaimoğlu 2011, 18). E così riassume un *kanaksta*, la sua visione del mondo, due anni dopo Solingen:

Ich bin 'n breaker und hab meine gute posse, die alle peace wollen und peace stiften, weil peace is schon das, was man aus sich machen sollte, hüter über deinen bruder, und die posse und über die kleinen, die schon ne wehr brauchen vor den verdammten verderbern im dunklen. Rap is 'n harter kodex, auf schlaffem posten bist du im nu 'n toter posten. (Zaimoğlu 2011, 39)

Sono un *breaker* e ho la mia buona *posse* [il gruppo degli amici più vicini] che tutti vogliono *peace* e far *peace*, perché *peace* in fondo è quello che ognuno dovrebbe fare di sé, custode di tuo fratello, e della *posse* e dei piccoli, che ce l'hanno bisogno di una difesa dai maledetti distruttori nell'oscurità. Il rap è un codice duro, su postazione fiappa sei subito una postazione morta.

4. La cultura hip-hop e i pogromi neo-nazisti

All'epoca delle aggressioni a sfondo razzista nei primi anni Novanta, la cultura hip-hop assorbe immediatamente il nuovo clima e lo elabora nei suoi testi rap. Con gruppi come Fresh Familiee (Hazar 1998, 296) si assiste subito a un'elaborazione (con successiva commercializzazione) sia di gruppi tedeschi (ad esempio Advanced Chemistry o Anarchist Academy) che maggiormente composti da turchi (Cartel)¹⁶.

Per quanto riguarda l'hip-hop tedesco, si parla, in analogia alla *Betroffenheitsliteratur* (menzionata nell'introduzione qui sopra), anche di *Betroffenheitsrap* (rap

che esprime la propria compartecipazione o costernazione, cfr. Loentz 2006, 57)¹⁷, comunque sia si tratta di un *polit rap* con chiare posizioni antifasciste e antirazziste, anche se in parte commercializzato dall'industria mediale come una nuova "cultura giovanile multi-culti antirazzista" (Elflein 1998, 259)¹⁸. Il primo testo rap collegato agli attacchi, ancora prima della strage di Solingen, fu lanciato dal gruppo Advanced Chemistry di Heidelberg. Infatti, la loro canzone "Fremd im eigenen Land" (Stranieri nel proprio paese) su LP omonimo (*Fremd im eigenen Land*, 360° Records, 1992) è dedicata agli eventi di Rostock, usando uno stratagemma stilistico ripreso poi anche da Cartel (vedi nota 15): la canzone è preceduta da una citazione dal giornale radio che riporta la notizia dell'attacco, mentre un epilogo riproduce le previsioni del tempo dallo stesso giornale radio, il che ovviamente aumenta la drammaticità del testo (vedi Verlan & Loh 2006, 145; Verlan 2012, 70-74, per la versione integrale del testo). Due anni dopo, la canzone dal titolo sul CD *Solingen... willkommen im Jahr IV nach der Wiedervereinigung* (Solingen... benvenuti all'anno IV dopo la riunificazione, Tribehaus Recordings, 1994) di Anarchist Academy, finisce con "Widerstand ist Pflicht" (resistenza è dovere) e, come già accennato in ambiente della satira turco-tedesca (vedi nota 2), si critica anche la passività dei tedeschi e le catene di lumi che all'epoca coprivano la Germania in solidarietà con le vittime: "Hoyerswerda, Mölln und nun auch Solingen... mit Kerzen durch die Gegend rennen kann doch nicht alles sein" (Hoyerswerda, Mölln e ora anche Solingen... correre con delle candele in giro non può essere tutto).

Ancora nove anni dopo, nel 2003, il gruppo Beginner (originariamente Absolute Beginner) rappa nel *song* "Stift her" (CD *Blast Action Heroes*, Universal, 2003): "Trotzdem ist mir lieber Deutsche brennen Rohlinge / Statt wie früher Menschen in Rostock und in Solingen" (Comunque preferisco che i tedeschi infornino pasta cruda [per fare panini] / e non, come tempo fa, esseri umani a Rostock e a Solingen).

Se un *polit rap* di questo tipo vuole soprattutto richiamare l'attenzione sulla responsabilità politica di ognuno, tedesco o immigrato che sia, e stimolare una reazione attiva all'accaduto, i testi dei gruppi a maggioranza turca, come Cartel, o, ancora prima, i primi gruppi multietnici della *Old School*, come Fresh Familiee, danno risalto alle conseguenze sociali all'interno della minoranza turca, o comunque non tedesca, accusando ingiustizie, emarginazioni e discriminazioni subite dall'individuo immigrato, anche se di seconda generazione. Mentre il pezzo classico "Ahmet Gündüz" (1991) del gruppo Fresh Familiee, menzionato sopra come primo rap in lingua tedesca, è ancora un appello alla fraternanza fra i popoli, all'eguaglianza e alla solidarietà, nel suo seguito "Ahmet Gündüz II" (1994), Ahmet Gündüz, il protagonista fittizio delle due canzoni, cambia tono e diventa vittima di un'aggressione xenofoba.

Dopo il ritornello "Deutschland [...]", cantato in maniera delle *türkü* (canzoni) arabe della musica orientale, MC Tachi (Tahir Çevik) – che tra l'altro parla il tedesco senza alcun accento – continua a rappare in un *Ausländerdeutsch* volutamente non corretto¹⁹:

<p>Ich bin gestern gespaziert, sind gekommen aus Straßenbahn, hatten Kleider und so Stiefel wie Soldaten an, leere Haare Kopf voll Schnaps, voll Bier oder voll Wein, haben mich gesehen, dann geschreit „du Kanakenschwein“, hundertprozent Deutsch, dann geschrieben in Nacken, „Ausländer raus“, war gestickt auf Jacken, und in ihre Blick „wir töten Kanaken“.</p>	<p>Ieri passeggiavo, loro son venuti dal tram, avevano addosso vestiti e stivali così come i soldati, teste rasate, pieni di acquavite, di birra o di vino, mi hanno visto, poi hanno gridato “porco di un canaco”, cento per cento tedesco, poi scritto sulla nuca, “fuori gli stranieri”, era ricamato sulle giacche, e nel loro sguardo “ammazziamo i canachi”.</p>
---	--

I testi rap in lingua turca di quegli anni che hanno come tema principale la xenofobia e il razzismo si potrebbero suddividere in due tipi: quelli che dichiarano una guerra aperta agli skinhead e quelli che mettono in risalto la solidarietà e la protezione. In entrambi i tipi, i testi seguono la tradizione del *gangsta rap* e assumono dei toni volutamente violenti – a differenza dello stile elegante e spiritoso di Fresh Familee. La seguente strofa dal pezzo “Cehenneme hoşgeldin” (Benvenuti all’inferno, con ritornello omonimo)²⁰ contiene dei diretti riferimenti agli incendi provocati dai neo-nazisti di Mölln e Solingen:

<p>1993 burada yaşamak çok güç Kurtuluşumuz vatana geri dönüş Bıktım artık daima ezilmekten Bıktım artık dalga geçilmekten Alçak dazlak silah lazım değil bana Sıkıştıracam o kafanı kapı arasında Aç kapa! aç kapa! sıkı vur kapıyı Bir daha denemezsin sen insan yakmasını Satmışım anasını Almanya'nın Kimin evini yakacaklar acaba yarın.</p>	<p>Vivere qui nel 1993 è molto difficile, la nostra salvezza è il ritorno in patria. Sono stufo ormai di essere schiacciato, sono stufo ormai di essere preso in giro. Vigliaccio skinhead, non ho bisogno di armi, incastrerò la tua testaccia fra la porta. Apri, chiudi! Apri, chiudi! Batti forte la porta! Non ci proverai un'altra volta ad incendiare delle persone. Me ne frega un cazzo della Germania, domani bruceranno le case di chi?</p>
---	--

Contenuto in un CD autoprodotta dai King Size Terror un anno prima (*Defol dazlak*, King Size Terror Productions, 1993), il pezzo omonimo “Defol dazlak” (Levati dalle scatole, skinhead), sostenuto da uno stile musicale in direzione del *rock*, è un buon esempio per la lingua aggressiva di un *kanaksta* all’inizio degli anni Novanta in reazione agli avvenimenti razzisti:

<p>Defol dazlak gözüm görmesin seni, sevmem zaten senin milletini, dilini tipini şu soğuk ülkeni, defol çekil git duymayayım sesini, köpekler gibi sürüde gezersin ama bana satışsın yumruğu yersin,</p>	<p>Levati dalle scatole, skinhead, che i miei occhi non ti vedano più, tanto non mi piace la tua nazione, la tua lingua, il tuo tipo, il tuo freddo paese. Levati dalle scatole, soggia, vattene, che io non senta più la tua voce. Tu strisci in branchi come i cani, ma se vieni a seccarmi prenderai il mio pugno in faccia,</p>
--	---

sağ sol sağ bir tane tekme,	un calcio a destra, a sinistra, a destra.
kel kafa bizi yahudi zannetme	Testa rasata, non credere che siamo ebrei,
biz Türkünüz ya özgürüz ya ölürüz.	noi siamo turchi, o siamo liberi o moriamo!

Il tono nazionalistico che traspare qui e che, come abbiamo detto, fu accolto, o frainteso, in Turchia con inaspettato (e, pare, indesiderato) entusiasmo dagli ambienti nazionalistici, viene ripreso da Cartel nel 1995 nella canzone “Türksün” (Sei turco, CD *Cartel*), pur accostando il termine di “Türk” sempre a quello di “Almanyalı”, la denominazione che si dà in Turchia ai turchi di Germania. L’inizio della canzone prende di nuovo spunto da un attacco a sfondo razzista (non specificato), mentre la fine ricorda i tumulti di Solingen nei giorni caotici dopo l’attentato del 29.05.1993, ma si riferisce forse a un evento simile accaduto altrove, forse anche volutamente “senza dove”. Riproduciamo qui il testo integrale della canzone²¹ (anche con la sua parte finale in inglese) perché è il testo che rende più chiaramente di tutti la posizione di una minoranza traumatizzata, in pericolo, piena di rabbia, che sente il bisogno di difendersi, ma anche perché rispecchia una reazione fondamentale al trauma, e tipica della cultura hip-hop: l’unione della forza dei *gangs*, soprattutto nelle grandi città come Berlino²².

Saat 20:30 cumartesi akşamında,
arabaya binip radyomu açarım yolumda,
haberlerde söylenenler moralimi bozar,
yine bir türk gençi ölür, daha doymadılar,

aniden yolumu değiştirip arkadaşşa,
bir iki grup var: ‘Cartel!’ çok yaşa,
düşünüp, taşınıp, konuşup karar verdik,
bu gece bizde sıra; evet bu duruma geldik.

Tam şekilde karşılık vermeye hazırız,
biz hazırız!
Duyamadın?
Hazırız!

Nasıl çalışsak, nasıl yapsak, nasıl yaşasak,
yabancıyız bunu onlar unutmayacak.

Check it out!

Sen türksün (almanyalı)
sen türksün (almanyalı)
bunu anla, bunu unutmamalı.

Telefon edip arkadaşlara bir haber ver,
bu gece toplanıp göstereceğiz, bu ülke bizim ya,
bizi sokakta görenlerin korkuları çok
bizden ölenlerin korkularına mukayese yok,

Alle ore 20.30 di sabato sera,
salgo in macchina e accendo la mia radio per strada.
Quello che dicono al giornale radio mi deprime,
di nuovo muore un giovane turco, ancora non ne hanno abbastanza.

All’improvviso cambio la mia strada verso gli amici,
ci sono un paio di gruppi: ‘Cartel!’ Evviva!
Riflettiamo, ci muoviamo, parliamo, abbiamo deciso:
stanotte tocca a noi; sì, a questo punto siamo arrivati.

Siamo pronti a rispondere allo stesso modo,
noi siamo pronti!
Non hai sentito?
Siamo pronti!

Comunque lavoriamo, comunque facciamo, comunque viviamo:
siamo sempre stranieri, questo loro non lo dimenticheranno.

Check it out!

Sei turco (di Germania),
sei turco (di Germania)
capiscilo, non si deve dimenticarlo.

Chiama gli amici e fa sapere loro,
stanotte ci riuniamo e mostreremo che questo paese è nostro,
quelli che ci vedono per strada hanno molta paura,
nessun paragone con la paura dei nostri che sono morti,

bu oyunu biz başlatmadık ama biz bitireceğiz,
suçsuzla kötülük yapanlara kan
yedireceğiz.

O gün yetmiş türk genç hazır sokakta,
beş dakika sürmedi polis arabası
yolda,
hakiki katillere değil, bize geldiler,
coplarla, sopalarla bizi dövdüler.

Nasıl çalışsak [...]
Sen türksün [...]

Messing around with my homeboy fighting
for peace
make your choice, we're gonna be able to get the beast
wicked motherfucker don't make us angry
we are some big hardcore rap fans gee
our nice hot homeland is far away
here we have to fight against the KKK
devil you killed to many Turkish brothers
I can't understand, no I can't understand
now we are able to kill a man
murder you made us hard, you made us strong
now we hit back, don't matter if it's wrong.

Sen türksün...

noi non abbiamo iniziato questo gioco, ma noi lo finiremo,
faremo bere il proprio sangue a coloro che hanno fatto
male agli innocenti.

Quel giorno c'erano settanta giovani turchi per strada,
dopo neanche cinque minuti la macchina della polizia
era sulla strada,
non sono venuti dai veri omicidi, ma da noi,
e ci hanno picchiati con bastoni e manganelli.

Comunque lavoriamo [...]
Sei turco [...]

Gingillandomi con il mio *homeboy* battendomi
per la pace,
fai la tua scelta, saremo in grado di acchiappare la bestia,
brutti pezzi di merda, non fateci arrabbiare,
siamo dei grandi fan del *hardcore rap*, chi!
La nostra bella patria calda è lontana,
qui dobbiamo combattere contro il KKK [Ku Klux Klan],
diavolo, avete ammazzato troppi fratelli turchi,
non posso capire, no, non posso capire,
ora siamo capaci di ammazzare qualcuno,
omicidio, ci hai fatti duri, ci hai fatti forti,
ora restituiremo il colpo, non importa se è sbagliato.

Sei turco (di Germania)...

I testi rap post-programmi del secondo tipo sono direttamente legati alla filosofia dell'hip-hop, dove la protezione del "fratello", del vicinato e del gruppo (*hood, posse*) sta in cima ai valori di comportamento (si veda lo *statement* del *breaker* alla fine della sezione 3 qui sopra). Un'altra caratteristica dell'hip-hop è, come abbiamo detto, la visione maschilista e patriarcale del mondo. È quindi naturale che il rapper diventi come una specie di difensore paterno per i più deboli, come in questa famosissima canzone di Cartel ("Cartel", CD *Cartel*, 1995)²³, dove viene enfatizzato il fatto che il gruppo è un agglomerato (un cartello, appunto) dei gruppi Karakan, Da Crime Posse e MC Erci E.

La canzone è anche significativa perché mostra che la vera arma dell'hip-hop è il rap stesso:

Almanyanın caddelerinden alsana haber
Durum beter bak cartele saygı göster
Bomba rep şeklinde geliyor
İpucunu yaktık ateş devam ediyor
Ona sana bana buna kuvvet veriyor
[...]

Prendi la notizia dai viali della Germania,
la situazione va peggiorando, guarda, rispetta Cartel,
la bomba viene in forma di rap,
abbiamo appena iniziato ad accendere, il fuoco continua,
e dà forza a lui, a te, a me, a lui
[...]

einer für alle und alle für ein
 das cartel und jetzt pass auf denn wir dringen
 in dich ein
 zieh dich warm an und dann lan komm ran
 denn die dcp zeigt nicht allein was sie kann
 wir haben karakan im nacken und der reim wird
 dich packen
 erci e deckt den rücken um den abzug zu drücken
 jetzt kommt das cartel also macht euch bereit
 denn es reicht euch die hand wer auch immer ihr seid

karakan, erci e ve cinayi şebeke
 buluşup dolaşırız biz her gece
 çünkü cartel uyumaz
 hiçkimseden korkmaz
 kan kardeşler hiçbir zaman ayrılmaz

uno per tutti e tutti per uno,
 Cartel, e ora attento che addentriamo in te,
 copriti bene e poi, ehi tu, vieni qua,
 perché la dcp²⁴ non mostra da
 sola quel che può fare,
 abbiamo Karakan dietro di noi e la rima ti
 acciufferà,
 Erci E. ci copre le spalle per premere il grilletto,
 ora viene Cartel, quindi preparatevi,
 perché vi tende la mano chiunque voi siate

Karakan, Erci E. e “l’associazione a delinquere”²⁵
 ci troviamo e siamo in giro ogni notte,
 perché Cartel non dorme mai,
 non ha paura di nessuno,
 i fratelli di sangue non si separano mai

5. Ausklang / coda: *il trauma oltre l’hip-hop*

I rapper tedeschi con origine turca o comunque non-tedesca che oggi, 20 anni dopo Solingen, celebrano i successi *mainstream* in Germania (che Cartel ha avuto solo in Turchia), sono indubbiamente più distanti dalla cultura hip-hop degli anni Novanta. Invece di ricordare le stragi degli anni Novanta ed esortare alla solidarietà antinazista, fanno parlare di sé per i loro testi sessisti, omofobici e antisemiti, come il *gangsta rapper* tunisino-tedesco Bushido, o fanno la parte dell’immigrato turco sfruttato ma buono, come l’attuale star del rap turco-tedesco, Eko Fresh (Ekrem Bora), che si è guadagnato di recente (dal 6 al 12 settembre 2013) addirittura il primo posto nelle classifiche tedesche del pop.

Vale, comunque, la pena di annotare in chiusura che, nell’ambito della musica popolare, non solo la cultura hip-hop ha prodotto delle reazioni al trauma dei pogromi neo-nazisti degli anni Novanta.

Bisogna ricordarsi che nella generazione precedente dei *Gastarbeiter*, dagli anni Sessanta agli anni Ottanta e oltre, un gruppo di *aşık*, di bardi, metteva in musica e versi la vita difficile dell’emigrazione nelle cosiddette *gurbet türküleri* (canzoni dell’esilio) o *Gastarbeiterlieder* (vedi Hazar 1998, 288-292; Öztürk 2001, *passim.*; Greve 2003, 36-43; Wurm 2006, 30). Alcuni ricercatori hanno addirittura rilevato un riagganciarsi dei rapper turco-tedeschi ai testi degli *aşık* (Greve 2003, 441), un argomento da approfondire nella ricerca futura. Comunque sia, si tratta di una tradizione secolare turca, trapiantata in Germania e coltivata fino ai nostri giorni, che non poteva rimanere intoccata dal trauma di Solingen.

Ecco come un bardo moderno (Abdullah Eryılmaz, nato nel 1958, ora residente a Berlino) fa riflettere un *Gastarbeiter* della prima generazione, un fittizio “Osman”, sui pogromi di Mölln e Solingen (la canzone è datata 11.06.1993, trascrizione secondo Öztürk 2001, 229-230):

1963 wurde ich hierher geholt
zum Arbeiten zum Malochen,
und zum Putzen, zum Putzen,
in den Bergbau,
an das Fließband.
Damals war es ganz anders,
da war ich hier willkommen.

Nel 1963 mi portarono qui,
per lavorare, per sgobbare,
e per far pulizie, far pulizie,
nelle miniere,
alla catena di montaggio.
Allora tutto era diverso,
ero benvenuto qui.

Jetzt bin ich arbeitslos, bin jetzt arbeitslos,
Arbeitsamt hin Arbeitsamt her,
was passiert denn noch mit mir?

Ora sono disoccupato, disoccupato,
ufficio di collocamento qui, ufficio di collocamenti lì,
cosa sarà ancora di me?

Nach Mölln und Solingen,
was hast du denn noch zu verlieren?
Abschieben oder Abbrennen,
so wird dein Leben zerstört.

Dopo Mölln e Solingen,
cos'hai ancora da perdere?
O sei espulso, o sei incendiato,
così distruggono la tua vita.

Note

¹Vedi Gür, Turhan 1996 con una descrizione dettagliata del processo giudiziario (1994/1995) e interviste con le vittime, i vicini, giudici e avvocati. Per una cronologia degli eventi e altri documenti si confronti il sito <<http://www.solingen-internet.de/si-hgw/1993.htm>> (09/2013).

²L'attività letteraria di autori con origine turca in Germania è vasta, come anche la bibliografia. Si veda, per un primo orientamento, Şölçün 2000. Per la bibliografia in lingua turca si consulti Topçu 2009. Specificamente in relazione con le aggressioni razziste dei primi anni Novanta, si veda Pazarkaya 1995; cfr. anche l'impatto sull'importante scena satirica, che ha prodotto molti rappresentanti dalla minoranza turca, in Terkessidis 2000, 296 (dove si trova anche un esempio di satira contro l'antirazzismo delle catene dei lumi).

³Per le diverse versioni tipografiche di questa espressione vedi Houston 2009.

⁴Secondo Houston (2009, 114) già alla metà degli anni Sessanta ci sono i primi casi di *bombing* (graffiti murali con il nome dell'artista) a Philadelphia, mentre la prima menzione di un artista di graffiti (il famoso TAKI 183, nel *New York Times*) risale al 1971. Comunque la formazione della cultura hip-hop vera e propria con i suoi diversi complementi artistici e musicali si svolge tra la metà e la fine degli anni Settanta (Klein, Friedrich 2003, 14-15; Scholz 2004, 175).

⁵Per alcuni il *beatboxing*, la produzione di suoni ritmici tenendo la mano sulla bocca, è il "quinto elemento dimenticato" dell'hip-hop, vedi Verlan, Loh 2006, 64-66.

⁶Per una discussione sull'ibridità nel contesto della cultura hip-hop vedi Klein, Friedrich 2003, 64-65, 80.

⁷Elflein 1996, 1: "In der Folge entsteht eine westdeutsche Hip Hop Strassenkultur, in der von Anfang an ein sehr hoher Prozentsatz 'jugendlicher Immigranten' aktiv ist" ("In seguito si forma una cultura di strada hip-hop tedesca occidentale, in cui dall'inizio è attiva una percentuale molto alta di 'immigrati giovani'").

⁸Su questi componenti fondamentali del canone dei valori hip-hop vedi Klein, Friedrich 2003, 40-42.

⁹Nel 1994 uscì un seguito, intitolato "Ahmet Gündüz II" (nel CD *Alles Frisch*, Mercury Records, 1994) dove si fa anche specifico riferimento alla nuova xenofobia di quegli anni (vedi sotto sezione 4).

¹⁰Considerato da alcuni come *pidgin*, vedi Sbenaglia 2009, 63-64, riferendosi ai lavori di Fennel 1997 e Rossi 2006, 60.

¹¹Tra le possibili etimologie della parola, figura lo hawaiano *kanake* (essere umano o abitante delle Hawaii) (Loentz 2006, 33).

¹²“Duden”: il dizionario della lingua tedesca standard. Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono a cura dell'autore.

¹³ Per un'analisi sociolinguistica e la relativa bibliografia sull'etnoletto tedesco comunemente noto come *Türken slang* o *Kiezdeutsch*, si veda Canoğlu 2012. Sulle sue varietà mediali, stereotipate, vedi Loentz 2006, 37-39. Loentz osserva un uso analogo, in senso mediale, ma anche come etnoletto primario, dello Yiddish e sostiene che una varietà stereotipata dello Yiddish sarebbe ancora oggi riconoscibile da un pubblico tedesco come “ebreo”, cosicché il canaco stereotipato (non l'etnoletto originale) viene riconosciuto come “turco” (ivi, 42).

¹⁴ La *community* non esiste più come *network* e i gruppi locali sono stati sciolti, ma il sito <<http://www.kanak-attak.de/ka/about.html>> (10/2013) viene di tanto in tanto aggiornato con dei contributi attuali; si veda, ad esempio, il discorso del giornalista e scrittore Imran Ayata (2011) sugli avvenimenti di Mölln.

¹⁵ La prima antologia di “protocolli”, cioè brevi descrizioni della condizione di sé, di giovani canachi maschi fu pubblicata nel 1995, fu scandalo e successo allo stesso tempo. Nel 1998 seguì la raccolta dei protocolli delle femmine. Qui si cita secondo l'edizione che raccoglie le due pubblicazioni in un unico volume (Zaimoglu 2011). È interessante, nel nostro contesto, menzionare che l'autore fa notare una differenza fra le due esperienze nell'intervistare le persone, e cioè che la seconda è più distante dagli avvenimenti di Mölln e Solingen, e che la protesta, o la costernazione, dei primi anni Novanta è ormai ceduta a una rassegnazione, essendosi le persone abituate alla violenza del terrorismo di estrema destra (Zaimoglu 2011, 121-122).

¹⁶ Il video della canzone “Cartel” del CD omonimo *Cartel* (1995), viene anticipato da una scena dove il cantante riceve la notizia dell'attentato di Solingen (senza nominare la città, ma si capisce per la descrizione delle vittime) per radio, vedi <www.youtube.com/watch?v=bTrtW4kC8j4> (10/2013). Questo motivo, derivato dalla canzone “Fremd im eigenen Land” di Advanced Chemistry (1992), viene poi ripreso come introduzione rattapata al testo di “Türksün” dello stesso album, ma senza diretto riferimento a uno degli attacchi di Mölln o Solingen (vedi sotto).

¹⁷ Loentz (2006, 42, 58) fa notare l'uso simile dell'hip-hop e della musica klezmer (approdata circa negli stessi anni in Germania) in questo contesto: sia hip-hop che klezmer solleciterebbero una nuova cultura multiculturale e tollerante in Germania.

¹⁸ “In the years of xenophobia [1992/1993] which were the beginning of a never-ending number of brutal attacks on foreigners and their belongings, the media and entertainment industry even launched a short-lived project presenting hip-hop as an anti-racist musical youth culture”, Elflein (1998, 259) menziona il sampler *Rap gegen Rechts* (rap contro la destra) del 1993, ma fa anche notare che il progetto di commercializzare l'hip-hop per questi motivi politici fu abbandonato quando l'interesse pubblico per le catene di lumi e per la *Betroffenheit* cominciò a calare (Elflein 1996, 5; 1998, 259). In seguito quello che rimase come *mainstream* dell'hip-hop prodotto in Germania, fu il *Neuer Deutscher Sprechgesang*, associato con nazionalismo, o, almeno, con regionalismi e carnevale (Elflein 1998, 259).

¹⁹ Tratta da YouTube: <www.youtube.com/watch?v=JeeeYcvdnbl> (10/2013).

²⁰ La canzone è contenuta nel CD *Ultimatum*, Blunt Records, 1994, del gruppo King Size Terror che sotto il nome di Karakan sarà uno dei fondatori di Cartel un anno dopo. Visione del video su YouTube: <www.youtube.com/watch?v=L_in8Rp0gyk> (10/2013).

²¹ Tratta da YouTube: <www.youtube.com/watch?v=ytVCzVvgMdw> (10/2013). Ringraziamo Erçi Erguen, compositore del brano, e la casa discografica Freibank, per aver acconsentito alla trascrizione del testo della canzone.

²² “In der Zeit der rassistischen Anschläge von Rostock und Solingen gab es mehrere Bemühungen, gemeinsam vorzugehen und für diese Aktionen die Gangs aus den verschiedenen Bezirken zusammenzubringen. Wir haben Trupps zusammengestellt und haben patrouilliert und sind in den S-Bahnen mitgefahren” (Nel periodo delle aggressioni razziste di Rostock e Solingen ci sono stati molti sforzi di agire insieme e di riunire per queste azioni i *gangs* dai diversi quartieri. Abbiamo costituito delle truppe e pattugliavamo salendo sui treni della *S-Bahn*; intervista con Şenol Kayacı, in Verlan, Loh 2006, 42).

²³ Si tratta della canzone con un video-prologo con riferimento a Solingen (vedi, anche per il sito YouTube, qui sopra nota 15).

²⁴ Da Crime Posse.

²⁵ Traduzione di Da Crime Posse.

Riferimenti bibliografici

- Ayata Imran (2011), "Rede zur Gedenkfeier des Brandanschlages Mölln" (Discorso all'occasione della celebrazione commemorativa dell'incendio doloso di Mölln), <<http://www.kanak-attak.de/ka/aktuell/moelln.htm>> (09/2013).
- Çağlar Ayşe S. (1998a), "Popular Culture, Marginality and Institutional Incorporation. German-Turkish Rap and Turkish Pop in Berlin", *Cultural Dynamics* 3, 10, 243-261.
- (1998b), "Verordnete Rebellion. Deutsch-türkischer Rap und türkischer Pop in Berlin" (Ribellione prescritta. Rap tedesco-turco e pop turco a Berlino), in R. Mayer, M. Terkessidis (Hrsgg.), *Globalkolorit. Multikulturalismus und Populärkultur* (Colorito globale. Multiculturalismo e cultura popolare), St. Andrä, Hannibal, 41-56.
- Canoğlu Hatice Deniz (2012), *Kanak Sprak versus Kiezdeutsch – Sprachverfall oder sprachlicher Spezialfall? Eine ethnolinguistische Untersuchung (Kanak Sprak verso Kiezdeutsch – Decadenza linguistica o caso specifico linguistico?)*, Berlin, Frank & Timme.
- Chiellino Carmine, Hrsg. (2000), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch* (Letteratura interculturale in Germania. Un manuale), Stuttgart, Metzler.
- Elflein Dietmar (1996), "Vom neuen deutschen Sprechgesang zu Oriental Hip Hop. Einige Gedanken zur Geschichte von Hip Hop in der BRD" (Dal nuovo canto recitativo tedesco all'Oriental hip-hop. Alcuni pensieri riguardo alla storia dell'hip-hop nella Repubblica federale tedesca), <http://www.wahreschule.de/Forum/forum_texte1.html> (09/2013).
- (1998), "From Krauts with Attitudes to Turks with Attitudes: Some Aspects of Hip-Hop History in Germany", *Popular Music* 17, 3, 255-265.
- Fennel Barbara (1997), *Language, Literature, and the Negotiation of Identity: Foreign Worker German in the Federal Republic of Germany*, Chapel Hill-London, The University of North Carolina Press.
- Greve Martin (2003), *Die Musik der imaginären Türkei. Musik und Musikleben im Kontext der Migration aus der Türkei in Deutschland* (La musica della Turchia immaginaria. Musica e vita musicale nel contesto della migrazione dalla Turchia in Germania), Stuttgart, Metzler.
- Gür Metin, Turhan Alaverdi (1996), *Die Solingen-Akte* (L'incarto Solingen), Düsseldorf, Patmos Verlag.
- Hazar Nedim (1998), "Die Saiten der Saz in Deutschland" (Le corde del saz in Germania), in A. Eryılmaz, M. Jamin (Hrsgg.), *Fremde Heimat. Eine Geschichte der Einwanderung* (Patria straniera. Una storia dell'immigrazione), Essen, Klartext Verlag, 286-297.
- Houston Akil (2009), "Hip Hop; Hiphop; Hip-hop; hip hop; hip-hop Culture", in T. L. Stanley (ed.), *Encyclopedia of hip hop literature*, Westport, Greenwood Press, 113-118.
- Kaya Ayhan (2000), *'Sicher in Kreuzberg': Berlin'deki Küçük İstanbul. Diasporada Kimliğin Oluşumu* ("Sicuri a Kreuzberg": la piccola Istanbul a Berlino. La formazione dell'identità nella diaspora), İstanbul, Büke Yayınları.
- Klein Gabriele, Malte Friedrich (2003), *Is this real? Die Kultur des HipHop*, Frankfurt, Suhrkamp.
- Loentz Elizabeth (2006), "Yiddish, Kanak Sprak, Klezmer, and HipHop: Ethnolect, Minority Culture, Multiculturalism, and Stereotype in Germany", *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 25, 1, 33-62.

- Matussek Matthias (1991), "Jagdzeit in Sachsen" (Tempo di caccia in Sassonia), *Der Spiegel* 40, 30 September, accessibile online: <<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13492516.html>> (09/2013).
- Öztürk Ali Osman (2001), *Alamanya türküleri. Türk göçmen edebiyatının sözlü/öncü kolu* (Le canzoni della Germania. Il braccio orale/pionieristico della letteratura turca di migrazione), Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Pazarkaya Yüksel (1995), *Mölln ve Solingen'den Sonra Almanya Üzerine* (Sulla Germania dopo Mölln e Solingen), İstanbul, Sis Çanı Yayıncılık.
- Prenzel Thomas (2012), "Rostock-Lichtenhagen im Kontext der Debatte um die Einschränkung des Grundrechts auf Asyl" (Rostock-Lichtenhagen nel contesto del dibattito sulla limitazione del diritto costituzionale all'asilo), in T. Prenzel (Hrsg.), *20 Jahre Rostock-Lichtenhagen: Kontext, Dimension und Folgen der rassistischen Gewalt* (20 anni Rostock-Lichtenhagen: contesto, dimensione e conseguenze della violenza razzista), Rostock, Universität Rostock, Institut für Politik- und Verwaltungswissenschaften, 9-30.
- Rossi Sara (2006), *La scrittura di Özdamar tra turco, arabo e tedesco*, tesi di laurea, Università degli Studi di Trieste.
- Sbenaglia Massimiliano (2009), *Letteratura migrante in Germania. Paradigma della "creolizzazione" culturale europea*, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche.
- Scholz Arno (2004), *Subcultura e lingua giovanile in Italia: hip-hop e dintorni*, Roma, Aracne.
- Şölçün Sargut (2000), "Literatur der türkischen Minderheit" (La letteratura della minoranza turca), in C. Chiellino (Hrsg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch* (Letteratura interculturale in Germania. Un manuale), Stuttgart, Metzler, 135-152.
- Tertilt Hermann (1996), *Turkish Power Boys. Ethnographie einer Jugendbande* (Turkish Power Boys. Etnografia di una banda giovanile), Frankfurt, Suhrkamp.
- Terkessidis Mark (2000), "Kabarett und Satire deutsch-türkischer Autoren" (Cabaret e satira di autori tedesco-turchi), in C. Chiellino (Hrsg.), *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch* (Letteratura interculturale in Germania. Un manuale), Stuttgart, Metzler, 294-301.
- Topçu Hayrunisa (2009), "Avrupa ve Amerika'da Türk Edebiyatı" (Letteratura turca in Europa e America), *Turkish Studies* 4, 1, 701-734.
- Verlan Sascha, Loh Hannes (2006), *25 Jahre HipHop in Deutschland* (25 anni di hip-hop in Germania), Höfen, Hannibal.
- Verlan Sascha (2012), *Rap-Texte für die Sekundarstufe* (Testi rap per il liceo), Stuttgart, Reclam.
- von Dirke Sabine (2004), "Hip Hop Made in Germany: From Old School to the Kanaksta Movement", in A.C. Mueller (ed.), *German Pop Culture*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 96-112.
- Wurm Maria (2006), *Musik in der Migration. Beobachtungen zur kulturellen Artikulation türkischer Jugendlicher in Deutschland* (Musica nella migrazione. Osservazioni sull'articolazione culturale di giovani turchi in Germania), Bielefeld, Transcript.
- Zaimoglu Feridun (2011), *Kanak Sprak / Koppstoff. Die gesammelten Mißtöne vom Rande der Gesellschaft* (Kanak Sprak / Koppstoff. Le stonature raccolte dal margine della società), Köln, Kiepenheuer & Witsch.

In una lingua che non è la mia: memoria, scrittura e separazione

Rosita D'Amora

Università del Salento (<rosita.damora@unisalento.it>)

Abstract:

This article explores the use of a foreign language in Ottoman women's autobiographical writing that first appeared between the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. By analyzing the texts of these authors writing about the self outside of their "mother tongue", this article addresses the issue of language – in this case English – as a negotiated space for one's own multiple identities, both with local and Western audiences. In particular, it examines to what extent the choice, however conscious, of using a foreign language engenders an identity break, a separation of the author from the world in which her memories were originally produced. Furthermore, this article seeks to determine the traumas that could motivate or arise from this choice.

Keywords: identity, language, Ottoman empire, trauma, women's autobiographies.

Il presente articolo intende esplorare il ricorso a una lingua straniera che ha caratterizzato l'apparire dei primi scritti autobiografici prodotti da donne dell'élite ottomana tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo¹. Nell'analizzare i testi di memorie di alcune autrici che deliberatamente decidevano di scrivere di sé al di fuori dello spazio espressivo della propria madrelingua, si vuole affrontare la questione di una lingua straniera – in questo caso l'inglese – come luogo prescelto da tali autrici per declinare la molteplicità delle proprie identità negoziandola al tempo stesso con un pubblico sia locale che occidentale. In particolare, si vuole esaminare in quale misura la scelta di ricorrere, seppur consapevolmente, a una lingua straniera operi una frattura identitaria, produca una separazione tra le scrittrici e il mondo in cui le loro memorie sono state originariamente elaborate e, infine, quali traumi possano determinare o scaturire da una simile scelta.

La scrittura autobiografica femminile in Occidente ha ricevuto negli ultimi decenni grande attenzione da parte di studiosi di varie discipline. Oltre alla riscoperta del valore letterario di questi scritti, essi sono stati innanzitutto

considerati come una fonte impareggiabile per documentare esperienze di vita femminili, private e pubbliche, molto spesso ancora inesplorate. Al tempo stesso, questi libri di memorie si sono rivelati importanti testi di riferimento per scandagliare, parallelamente all'evolversi delle politiche di genere, nozioni in continuo mutamento quali quelle relative alle idee del sé o a questioni identitarie di carattere culturale, etnico, nazionale, religioso. Più recentemente, anche gli scritti autobiografici femminili prodotti nei Paesi musulmani del Vicino Oriente sono stati oggetto di interessanti ricerche². Tali ricerche hanno dato particolare rilievo alla cruciale importanza dei testi di memorie per svelare e ricostruire vite di donne provenienti da società solidamente patriarcali in cui la sfera femminile sperimenta tuttora varie dimensioni di esclusione, oppressione e marginalità. Negli ultimi anni numerosi studi (Ostle *et al.* 1998; Fay 2001; Reynolds 2001; Golley 2003; 2007; Lewis and Micklewright 2006) hanno indagato diversi aspetti e concetti della letteratura autobiografica femminile nel quadro della produzione letteraria araba. Analogamente i lavori di Afsaneh Najmabadi (1990) e Farzaneh Milani (1992; 2002; 2013) hanno fatto luce sulla scrittura autobiografica femminile in Iran. In ambito turco-ottomano i contributi di vari studiosi³, quali Hülya Adak (2003; 2004a; 2004b; 2007a; 2007b), hanno recentemente fornito un serio contributo alla riscoperta dell'importanza letteraria e documentaria dei testi autobiografici.

La scrittura in prima persona prodotta in epoca ottomana si iscrive a pieno titolo nel solco di un'antica tradizione letteraria islamica. Si tratta, tuttavia, di una produzione autobiografica dal carattere spesso frammentario la quale, per la sua mancata adesione ai rigidi canoni compositivi della poesia classica ottomana (*Divan Edebiyatı*), raramente veniva inclusa nei dizionari biografici e negli studi letterari coevi (Kafadar 1989; Lewis 1991). A partire dalla seconda metà del XIX secolo, durante il periodo delle riforme (*Tanzimat*), la scrittura autobiografica ricevette un nuovo impulso. I tentativi volti a modernizzare l'Impero Ottomano avevano favorito la penetrazione di nuovi modelli culturali e l'infaticabile opera di traduzione da parte di molti intellettuali del tempo aveva reso possibile l'accesso a numerosi testi e generi letterari importati dall'Europa. In questo generale clima di rinnovamento la conoscenza di una lingua europea rappresentava la chiave d'accesso alla cultura occidentale, e per gli uomini e le donne dell'*élite* ottomana padroneggiare una lingua straniera, solitamente il francese ma anche l'inglese, divenne presto un requisito indispensabile. Un ruolo fondamentale nella diffusione della conoscenza delle lingue straniere fu svolto in quegli anni da istituzioni quali la *Tercüme Odası* (camera di traduzione), fondata già nel 1821 per insegnare a giovani ottomani le lingue occidentali da usare nella diplomazia, e scuole che impartivano un'educazione in lingua quali il Robert College e il Liceo imperiale di Galatasaray⁴. Fu in questa temperie culturale che donne appartenenti all'*élite* urbana cominciarono a fare il loro timido ingresso sulla scena pubblica e letteraria⁵, e fu in questo stesso periodo che alcune di esse decisero di

affidare le proprie memorie a una lingua straniera, inaugurando una tendenza che si protrarrà fino ai primi anni dopo la fondazione della Repubblica Turca.

Con la sola eccezione di Leyla Saz Hanimefendi (1852-1936), che scrisse le sue memorie originariamente in turco, sebbene esse divennero poi note soprattutto grazie alla loro traduzione francese⁶, i primi scritti autobiografici femminili furono tutti composti in inglese, pubblicati all'estero e solo in alcuni casi successivamente tradotti in turco. Nel 1872 Melek Hanum⁷, dopo essere fuggita in Europa dal suo esilio ottomano, dà alle stampe a Londra un libro di memorie dal titolo *Thirty Years in the Harem; or the Autobiography of Melek-Hanum, Wife of H. H. Kibrizli-Mehmet-Pasha*, cui segue l'anno successivo la pubblicazione di *Six Years in Europe: Sequel to Thirty Years in the Harem. The Autobiographical Notes of Melek-Hanum, Wife of H. H. Kibrizli-Mehmet-Pasha*⁸. Nel 1909 una casa editrice americana pubblica *Haremlik. Some Pages From the Life of Turkish Women* di Demetra Vaka Brown (1877-1946)⁹. In esso sono descritti il primo viaggio di ritorno dell'autrice a Costantinopoli dopo sei anni trascorsi negli Stati Uniti e una serie di incontri da lei fatti con donne ottomane, molte delle quali sue amiche d'infanzia. La descrizione di questi incontri è costellata da reminiscenze autobiografiche che pervadono anche altre due successive opere di Demetra Vaka Brown dedicate all'universo femminile ottomano: *A Child of the Orient* apparso nel 1914 e *The Unveiled Ladies of Stamboul* del 1923. Nel 1913, invece, esce a Londra *A Turkish Woman's European Impressions* di Zeyneb Hanoum (m. c. 1923), una raccolta di lettere che si incentrano sul confronto tra la vita delle donne ottomane e quella delle donne europee. Queste lettere furono inviate da Zeyneb Hanoum, quando ormai si era già stabilita in Europa, all'amica Grace Ellison, giornalista e femminista inglese, che si occuperà anche della pubblicazione della raccolta curandone l'introduzione e le note¹⁰. Nel 1926 Halide Edib Adıvar (1882-1964), la più nota tra le scrittrici turche dell'epoca, dà alle stampe dal suo esilio londinese *Memoirs of Halidé Edib*, prima parte della sua autobiografia, per i tipi della casa editrice The Century London & New York, che nel 1928 pubblica anche il secondo volume dal titolo *The Turkish Ordeal: Being the Further Memoirs of Halidé Edib*. Nel 1930, infine, Selma Ekrem (1902-1986) pubblica a New York *Unveiled. The Autobiography of a Turkish Girl*, suscitando ancora grande interesse da parte del pubblico americano tanto che nel 1936 l'opera è già alla sua quarta ristampa.

Questi testi sono stati esaminati da differenti prospettive di ricerca. In primo luogo, si è analizzato da più parti il modo in cui le varie autrici hanno usato e problematizzato l'*esoticizzazione* che in Occidente veniva fatta dell'immagine della donna ottomana, indagando, al tempo stesso, le relazioni intertestuali tra i loro scritti e la cosiddetta "letteratura dell'harem" prodotta in quegli stessi anni da viaggiatrici europee¹¹. Del resto, l'intenzione di riappropriarsi del tema dell'harem appare evidente dal titolo stesso di molte di queste opere "orientali", e rivela da una parte il desiderio delle scrittrici

ottomane di rivolgersi a un pubblico già consolidato e sempre desideroso di ricevere informazioni “autentiche” sull'argomento¹², dall'altra la loro volontà di manipolare gli stereotipi esistenti e, magari, tentare di sovvertirli. In altre parole, la scelta di questo seducente punto di osservazione per parlare di sé mette in luce la completa consapevolezza che queste scrittrici avevano della materia narrativa a loro disposizione così come dei gusti e degli interessi del loro potenziale pubblico.

Alcune questioni, tuttavia, necessitano di essere indagate ulteriormente. In particolare, di grande interesse è l'apparente contraddittorietà tra la rievocazione di memorie intime e personali e il ricorso a una lingua straniera, esterna. Scegliere l'inglese come lingua d'espressione letteraria era, come si è già detto, senz'altro funzionale per rivolgersi a un interlocutore privilegiato capace e pronto a recepire questi scritti, ovvero a una certa fetta del pubblico occidentale ma anche a parte dell'*élite* colta ottomana (Lewis and Micklewright 2006, 2). Ne è la prova il fatto che solo alcuni di questi testi sono stati tradotti in turco e che tali traduzioni sono apparse dopo molti anni¹³. Questa scelta, tuttavia, non può forse anche essere interpretata come il segno di un'identità liminale a cavallo tra più culture? Quali elementi culturali e linguistici venivano, volontariamente o involontariamente, lasciati intradotti in questi testi? E infine, in quale misura l'eventuale scarto identitario derivante dall'espressione del sé in una “lingua non materna” può originarsi da un evento traumatico o può essere inteso come tale?

Partiamo da quest'ultimo punto. La genesi di tutti i testi qui considerati si rintraccia in un distacco, in uno strappo reale ed emotivo, spesso avvertito come profondamente traumatico. Melek Hanum giunge in Europa dopo essere stata esiliata a Konya perché accusata, secondo lei ingiustamente, di un delitto. Da qui con l'aiuto di suo figlio maggiore era riuscita a fuggire prima a Istanbul e poi, nell'autunno del 1866, a Parigi, dove avrebbe vissuto tra molte ristrettezze. Demetra Vaka Brown lascia Istanbul nel 1894, a soli diciassette anni, come governante del console ottomano a New York, in quanto la prematura morte di suo padre e le non floride condizioni economiche della sua famiglia l'avevano costretta a guadagnarsi da vivere da sola. Zeyneb Hanoum nel 1906 fugge in Europa insieme a sua sorella Melek in cerca di libertà ma anche per sfuggire a eventuali ritorsioni da parte del regime hamidiano per l'aiuto che entrambe avevano fornito allo scrittore Pierre Loti nella stesura del romanzo *Les Désenchantées* (1906) in cui si sostiene la causa delle donne ottomane. Halide Edib si trova in Europa perché, entrata in conflitto con il regime monopartitico di Mustafa Kemal, sceglie nel 1925 insieme al marito Adnan Adıvar la via dell'esilio volontario prima a Londra poi a Parigi. Selma Ekrem decide di trasferirsi negli Stati Uniti nel 1923, convinta, come afferma nella sua autobiografia, che “In that country I would find a solution for my life that had been one long struggle against tyranny” (Ekrem 2005, 288). A queste personali esperienze di separazione va aggiunto il dato storico che la vita stessa di tutte queste scrittrici

coincide con gli anni del passaggio dall'Impero Ottomano alla nuova Repubblica Turca. Un periodo di tempo relativamente breve questo ma segnato da profondi sconvolgimenti politici, istituzionali, culturali e identitari e denso di eventi traumatici quali sconfitte militari, perdite territoriali, occupazioni straniere, massacri, scambi di popolazione. Tali eventi inevitabilmente emergono tra le pieghe della narrazione autobiografica in cui al racconto di sé si accompagna, spesso sovrapponendosi, il commentario politico-sociale¹⁴.

Pur essendo intrinsecamente legata ad avvenimenti traumatici, la restituzione di memorie personali in una lingua "straniera", invece, deve essere intesa senz'altro non in termini di separazione ma come espressione di una complessità identitaria. Tutte queste autrici erano nate e vissute in un Impero multietnico, pluriconfessionale e plurilinguista e molte di esse avevano un background familiare alquanto composito. Melek Hanum, ad esempio, era di madre greca e padre armeno e dopo il divorzio dal suo primo marito, un dottore inglese, aveva sposato un turco ed era diventata musulmana (Lewis and Micklewright 2006, 110). Demetra Vaka Brown era una greca di Costantinopoli, città che era, come scrive in *Haremlük*, il luogo natio dei suoi antenati da sette secoli (Vaka Brown 2005, 2), mentre Zeyneb Hanoum era la nipote di un francese convertitosi all'Islam. Tutte queste autrici, come molte altre donne ottomane dell'epoca appartenenti ai ceti più privilegiati, avevano avuto accesso a un'educazione e a idee provenienti dall'Occidente, leggevano riviste, giornali e romanzi europei, coltivavano rapporti con persone di diverse nazionalità, avevano viaggiato dentro e fuori i confini dell'Impero Ottomano e, soprattutto, conoscevano varie lingue occidentali padroneggiandone appieno il vocabolario culturale.

È interessante notare, ad esempio, come, tra le prime osservazioni fatte da Grace Ellison nella sua introduzione alla raccolta di lettere di Zeyneb Hanoum, si legga: "it was not unusual to find Turkish women who can speak fluently two or three European languages (and this was very striking to me when I stayed in a Turkish harem)" (Zeyneb Hanoum 2012, xiii). Ancora più interessante è constatare quanto i confini tra queste lingue fossero sentiti come impercettibili e come divenissero dunque facilmente valicabili. Un esempio significativo di questa fluidità linguistica è contenuto nel primo capitolo delle memorie di Halide Edib dove la scrittrice rievoca in terza persona il periodo trascorso nella scuola materna gestita da una signora greca, l'amata Kyria Ellenie. La scuola era frequentata per lo più da bambini greci e armeni e la piccola Halide era l'unica turca. Un giorno sua sorella maggiore, durante una visita, la mette in guardia da un'effigie della Vergine Maria che si trovava in un angolo della casa dicendole che era peccaminosa. Ma Halide Edib commenta: "What did that all mean to the little girl? She had not entered yet that narrow human path where religion and language as well as racial differences make human beings devour each other" (Adivar 2004, 27). E aggiunge poco più avanti: "The little girl did not realize that she spoke two languages, one at school and one

at home. Language to her was a mere gesture, and one used one or the other according to the person who understood this or that way of expression” (28).

Più che una lingua straniera, l'inglese può essere dunque considerata una lingua “matrigna”¹⁵ ed elettiva, una lingua intrinsecamente parte del percorso educativo e culturale di queste autrici e da loro consapevolmente scelta tra i vari idiomi a loro disposizione. Non va dimenticato, infatti, che le donne dell'élite ottomana ricevevano spesso un'educazione formale solo nelle scuole straniere presenti nella capitale, quali l'American College for Girls fondato nel 1870 e frequentato sia da Halide Edib che da Selma Ekrem, o attraverso governanti straniere che raramente conoscevano l'arabo o l'ottomano. Loro stesse, del resto, imparavano queste lingue spesso esclusivamente in un contesto familiare o attraverso l'educazione religiosa e non sempre erano in grado di padroneggiarne la scrittura. Selma Ekrem, ad esempio, ricorda come già suo nonno materno, profondo ammiratore della cultura francese, avesse insegnato a sua madre e sua zia “excellent French and Turkish” e le avesse mandate a una scuola francese piuttosto che far loro imparare a cucire, ricamare e cucinare come si faceva con le altre ragazze turche (Ekrem 2005, 129). E nel descrivere l'educazione ricevuta prima di andare all'American College for Girls aggiunge:

My mother decided that I should be educated – Turkish lessons with a private teacher, French with the French governess who lived with us, and the Koran with this dark-robed hodja. He was a tall man with a fierce black beard and each time I saw him I was chilled with fear and dislike. I did not like my Koran lessons, I did not want to decipher those mysterious words. (176-177)¹⁶

L'inglese dunque può essere interpretato come la lingua dell'espressione letteraria¹⁷ attraverso cui queste autrici rivelavano la propria esposizione e partecipazione a più culture. Eppure un certo senso di estraneità verso questa lingua si avverte comunque. Essa è chiaramente rintracciabile nei costanti tentativi da parte di tutte le autrici di far affiorare nei testi una serie di parole, espressioni, esclamazioni turche proprie di un lessico più intimo, familiare o anche relative a usi e costumi estranei alla tradizione occidentale. Queste parole degli affetti e della memoria sono lasciate intatte, sono quasi sempre accompagnate da traduzioni o note esplicative e vengono restituite anche attraverso una resa grafica che sembra volerne riprodurre il più possibile la pronuncia. Alcune di queste parole, tuttavia, rimangono spesso inevitabilmente intraducibili e completamente estranee: Halide Ebib, parlando di Ali, il suo *lala*, il servitore che si prendeva cura di lei da bambina afferma: “he is her *lala*, that indispensable personage in every old Turkish household, for which no English, no European, equivalent can exist, for it arose from roots *wholly foreign* to them, *wholly Oriental*” (Adivar 2004, 4)¹⁸.

Un'analisi più approfondita di ciascuno di questi testi di memorie, nell'offrire interessanti prospettive sui diversi modi in cui le singole autrici hanno declinato, attraverso scelte e strategie linguistiche precise, la molteplicità della

propria appartenenza identitaria, fornirà ulteriori spunti alla comprensione del complesso rapporto tra lingua e rappresentazione autobiografica. In particolare, una tale analisi potrà aiutare a stabilire quali distanze l'uso di una lingua non nativa crei nella rappresentazione del sé e della propria cultura di appartenenza, e quali meccanismi di riavvicinamento e "autotraduzione" da una cultura all'altra vengano continuamente messi in atto.

Note

¹ Scrittura autobiografica è qui inteso come un termine generale per indicare non solo delle pratiche di scrittura chiaramente autoreferenziali, e quindi propriamente autobiografiche, ma anche, più in generale, dei testi in cui l'autrice scrive della vita propria o altrui (*life writing*) in varie forme narrative ed è esplicitamente presente all'interno del testo. Si vedano, in particolare, Kadar 1992, Smith and Watson 2010 e Micallef 2013, 85-86. L'analisi del presente articolo, inoltre, è circoscritta alla componente turca o turcofona dell'élite ottomana e non analizza direttamente gli analoghi scritti coevi prodotti da scrittrici arabofone.

² Si vedano, in particolare, il numero monografico della rivista *Journal of Women's History* intitolato *Women's Autobiography in South Asia and in the Middle East* (Marilyn Booth, ed.) e pubblicato nel 2013 e i materiali prodotti dal network "Women's Autobiography in Islamic Societies" <<http://www.waiis.org>> (10/2013).

³ Si veda, ad esempio, il volume collettaneo Akyıldız, Kara, Sagaster, eds (2007), e in particolare il contributo di Stephan Guth, 185-202.

⁴ Il Robert College fu fondato nel 1863 da missionari protestanti americani, in esso l'insegnamento si basava su curricula americani ed era tenuto in inglese; il Liceo imperiale di Galatasaray, invece, venne istituito per volere del sultano Abdülaziz nel 1868 e impartiva un'educazione in lingua e con curricula francesi (Saraçgil 2001, 53-54).

⁵ Sulla marginalità della produzione femminile nell'ambito del discorso letterario dominante in epoca ottomana e sulle strategie messe in atto dalle donne per negoziare la propria voce all'interno dello spazio poetico maschile si vedano Andrews and Kalpaklı 2005, 197-216, Havlioğlu 2010 e Silay 1997. Per un profilo di Fatma Aliye (1862-1936), una delle prime scrittrici a offrire "una voce forte e pubblica" alle donne ottomane si veda Findley 1995.

⁶ Le memorie di Leyla Saz Hanımefendi si incentrano sugli anni da lei trascorsi a stretto contatto con le principesse della corte ottomana sin da quando, ancora bambina, fu mandata nel palazzo di Çırağan per diventare dama di compagnia di Münire Sultan, figlia di Abdülmecit. Esse furono pubblicate per la prima volta sotto forma di interviste sulla stampa ottomana tra il 1920 e il 1921. Il testo originale turco fu poi da lei rivisto, con l'aiuto di suo figlio, per la pubblicazione in francese e apparve nel 1925 con il titolo *Le harem impérial et le sultanes aux XIXe siècle: Souvenir, adaptées au français par son fils Youssouf Razi* e un'introduzione dello scrittore Claude Farrère. Si vedano Lewis and Micklewright 2006, 176; Livezeanu with Pachuta Farris 2007, 231.

⁷ Le date di nascita e di morte dell'autrice non sono note.

⁸ In questo, come in tutti gli altri casi, i nomi delle autrici e i titoli delle loro opere sono qui riportati seguendo l'ortografia presente nei testi originali.

⁹ Demetra Vaka aveva assunto il cognome Brown dopo aver sposato nel 1904 lo scrittore americano Kenneth Brown.

¹⁰ Grace Ellison (m. 1935), a sua volta, pubblicherà nel 1915 un volume intitolato *An Englishwoman in a Turkish Harem* in cui racconta la sua personale esperienza in un harem riportando una serie di interessanti osservazioni su questioni riguardanti le donne ottomane come la poligamia, la schiavitù, la reclusione e l'accesso femminile alla sfera pubblica.

¹¹ Si vedano, tra gli altri, Lewis 2004 e la raccolta di testi contenuta in *Gender, Modernity and Liberty* (Lewis and Micklewright 2006) che pone l'accento sull'esistenza, spesso ignorata

o comunque sottovalutata, dell'effettivo dialogo intercorso tra le donne occidentali e le donne orientali anche attraverso la reciproca conoscenza dei rispettivi lavori. Un grosso contributo a questo indirizzo di studi è stato dato dalla collana *Cultures in Dialogue* curata dalle studiose Teresa Heffernan e Reina Lewis e pubblicata dalla casa editrice americana Gorgias Press che, a partire dal 2005, ha promosso la ripubblicazione di vari testi (memorie, racconti di viaggio ma anche testi politici o etnografici) prodotti da scrittrici sia orientali che occidentali.

¹² Il problema dell'autenticità delle notizie contenute in questi testi è molto complesso e viene sollevato anche dai contemporanei. In una recensione dell'opera di Melek Hanım *Thirty Years in the Harem* apparsa sul *New York Times* il 21 settembre del 1872 si legge: "The reader of this curious narrative is constantly puzzled, as it turns its pages, whether to accept the story as a true one, or whether to set it down as a four-fifths romance and one-fifths fact". Analogamente Halide Edib nelle sue memorie accusa Demetra Vaka Brown – cui si riferisce come "Mrs. Kenneth Brown" – di aver rappresentato nel suo *Haremlik* una "sugared life of harems" che non corrispondeva affatto al vero, per poi aggiungere in nota: "The word haremlik does not exist in Turkish. It is an invented form, no doubt to a mistaken idea that 'selamlık' [...] (i.e. the reception-room, and therefore, among Moslems, the men's apartments) could have a corresponding feminine form, which would be 'haremlik'. The word is, however, a verbal monstrosity" (Adivar 2005, 144).

¹³ Le memorie di Leyla Saz Hanımefendi sono state ripubblicate in turco in una versione abbreviata nel 1974 con il titolo *Harem'in İçyüzü* (La vera storia dell'harem). Di Demetra Vaka Brown è solo recentemente apparso *İstanbul'un Peçesiz Kadınları* (2003), traduzione di *The Unveiled Ladies of Stamboul*. I due libri di memorie di Halide Edib furono da lei stessa adattati in turco dopo il suo rientro in Turchia, con non pochi cambiamenti e omissioni (Adak 2003, 511; 2004b, xiii-xiv). Il primo volume fu inizialmente pubblicato a puntate sul giornale *Yeni İstanbul Gazetesi* nel 1955 e poi come libro nel 1963 col titolo di *Mor Salkımlı Ev* (La casa col glicine). *The Turkish Ordeal* apparve, invece, col titolo *Türk'ün Ateşle İmtihanı: İstiklâl Savaşı Hâatıraları* (La prova del fuoco del Turco: Ricordi della Guerra d'Indipendenza) nel 1962. L'autobiografia di Selma Ekrem è stata pubblicata nel 1998 con il titolo *Peçeye İsyan: Namık Kemal'in Torununun Anıları* (Rivolta contro il velo: memorie della nipote di Namık Kemal).

¹⁴ Come evidenziato da Hülya Adak in uno studio sulla scrittura autobiografica femminile nel primo periodo repubblicano, queste scrittrici, tuttavia, anche quando scrivevano in inglese, presentavano se stesse non come agenti dei cambiamenti in corso ma come mere testimoni di essi, non come soggetti politici ma come esseri sottomessi (2007a, 49-50).

¹⁵ Sul concetto di lingua matrigna nell'ambito della produzione letteraria in lingua turca si veda Yashin 2000, 1-2.

¹⁶ Halide Edib, analogamente, racconta di essere stata inizialmente educata a casa da una serie di governanti inglesi, un'insegnante di musica italiana e da un maestro di arabo chiamato Shukri Effendi (Adivar 2004, 178).

¹⁷ Demetra Vaka Brown e Selma Ekrem continuarono a pubblicare i loro scritti esclusivamente in inglese (Ekrem 2005, v-vi; Kalogeras 2005, vii-viii). Anche nella vasta produzione di Halide Edib figurano altre opere in inglese: il romanzo *The Clown and His Daughter* apparso nel 1935 e i saggi *Turkey Faces West* del 1930 e *Conflict of East and West in Turkey* e *Inside India* entrambi del 1937.

¹⁸ L'enfasi è mia.

Riferimenti bibliografici

Adak Hülya (2003), "National Myths and Self Na(rra)tions: Mustafa Kemal's *Nutuk* and Halide Edib's *Memories* and *The Turkish Ordeal*", *The South Atlantic Quarterly* 102, 2-3, 509-528.

- (2004a), “An Epic for Peace”, in E.H. Adivar, *Memoirs of Halidé Edib*, Piscataway, Gorgias Press, 5-28.
- (2004b), “Otobiyografik benliğin çok-karakterliliği: Halide Edib’in ilk romanlarında toplumsal cinsiyet” (La multicaratterialità dell’Io autobiografico: Il genere nei primi romanzi di Halide Edib), in S. Irzik, J. Parla (eds), *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* (Il pensiero nella lingua delle donne: letteratura e genere), İstanbul, İletişim, 159-179.
- (2007a), “Suffragettes of the Empire, Daughters of the Republic: Women Auto/Biographers Narrate National History (1918-1935)”, *New Perspectives on Turkey: Special Issue on Literature and the Nation* 36, 27-51.
- (2007b), “Who is Afraid of Dr. Rıza Nur’s Autobiography?”, in O. Akyıldız, H. Kara, B. Sagaster (eds), *Autobiographical Themes in Turkish Literature: Theoretical and Comparative Perspectives*, Würzburg-İstanbul, Ergon Verlag, 125-141.
- Adivar Halide Edib (2004 [1926]), *Memoirs of Halidé Edib*, introd. by Hülya Adak, Piscataway, Gorgias Press.
- (1928), *The Turkish Ordeal: Being the Further Memoirs of Halide Edib*, New York-London, The Century Co.
- Akyıldız Olcay, Kara Halim, Sagaster Börte, eds (2007), *Autobiographical Themes in Turkish Literature. Theoretical and Comparative Perspectives*, Würzburg-İstanbul, Ergon Verlag.
- Andrews Walter, Kalpaklı Mehmet (2005), *The Age of the Beloveds: Love and Beloved in Early-Modern Ottoman and European Culture and Society*, Durham, Duke UP.
- Ekrem Selma (2005 [1930]), *Unveiled*, introd. by Carolyn Goffman, Piscataway, Gorgias Press.
- Ellison G. (2007 [1915]), *An Englishwoman in a Turkish Harem; with an Introduction by Edward G. Browne*, new introd. by Teresa Heffernan, Reina Lewis, Piscataway, Gorgias Press.
- Fay Mary Ann, ed. (2001), *Auto/Biography and the Creation of Identity and Community in the Middle East*, New York, Palgrave.
- Findley Carter Vaughn (1995), “La Soumise, la Subversive: Fatma Aliye, Romancière et Féministe”, *Turcica* 27, 153-176.
- Golley Nawar Al-Hassan (2003), *Shahrazad Tells Her Story: Reading Arab Women’s Autobiographies*, Austin (TX), University of Texas Press.
- ed. (2007), *Arab Women’s Lives Retold: Exploring Identity Through Writing*, Syracuse (NY), Syracuse UP.
- Guth Stephan (2007), “Writing the Self, Choosing a Language – Non-Arabic Autobiographies by Arabs, Non-Turkish by Turks”, in O. Akyıldız, H. Kara, B. Sagaster (eds), *Autobiographical Themes in Turkish Literature. Theoretical and Comparative Perspectives*, Würzburg-İstanbul, Ergon Verlag, 185-202.
- Havlioglu Didem (2010), “On the Margins and Between the Lines: Ottoman Women Poets from the Fifteenth to the Twentieth Centuries”, *Turkish Historical Review* 1, 25-54.
- Kadar Marlene (1992), “Coming to Terms: Life Writing From Genre — to Critical Practice”, in M. Kadar (ed.), *Essays on Life Writing*, Toronto, University of Toronto Press, 3-16.
- Kafadar Cemal (1989), “Self and Others: The Diary of a Dervish in Seventeenth Century Istanbul and First-Person Narratives in Ottoman Literature”, *Studia Islamica* 69, 121-150.

- Kalogeras Yiorgos D. (2005), "Contested, Familiar and Exotic Spaces: The Politics of Demetra Vaka Brown's Identity", in D. Vaka Brown, *Haremlik. Some Pages from the Life of Turkish Women*, Piscataway, Gorgias Press, 5-25.
- Lewis Bernard (1991), "First-Person Narrative in the Middle East", in M. Kramer (ed.), *Middle Eastern Lives: The Practice of Biography and Self-Narrative*, Syracuse (NY), Syracuse UP, 20-34.
- Lewis Reina (2004), *Rethinking Orientalism: Women, Travel and the Ottoman Harem*, London, I.B. Tauris.
- Lewis Reina, Micklewright Nancy, eds (2006), *Gender Modernity and Liberty. Middle Eastern Women's Writings: a Critical Sourcebook*, London, I.B. Tauris.
- Livezeanu Irina, Pachuta Farris June, eds (2007), *Women & Gender in Central and Eastern Europe, Russia and Eurasia: a Comprehensive Bibliography*, vol. 1, Armonk (NY), M.E. Sharpe, Inc.
- Melek Hanum (1872), *Thirty Years in the Harem; or the Autobiography of Melek-Hanum, Wife of H.H Kibrizli-Mehmet-Pasha*, London, Chapman and Hall.
- (1873), *Six Years in Europe: Sequel to Thirty Years in the Harem. The Autobiographical Notes of Melek-Hanum, Wife of H.H Kibrizli-Mehmet-Pasha*, London, Chapman and Hall.
- Micallef Roberta (2013), "Identities in Motion: Reading Two Ottoman Travel Narratives as Life Writing", *Journal of Women History* 25/2, 85-110.
- Milani Ferzaneh (1992), *Veils and Words: The Emerging Voices of Iranian Women Writers*, Syracuse (NY), Syracuse UP.
- (2002), "On Walls, Veils, and Silences: Writing Lives in Iran", *The Southern Review* 38, 3, 620-624.
- (2013), "Iranian Women's Life Narratives", *Journal of Women History* 25, 2, 130-152.
- Najmabadi Afsaneh, ed. (1990), *Women's Autobiographies in Contemporary Iran*, Cambridge (MA), Harvard Center for Middle Eastern Studies.
- Ostle Robin et al., eds (1998), *Writing the Self: Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature*, London, Saqi Books.
- Reynolds Dwight F., ed. (2001), *Interpreting the Self. Autobiography in the Arabic Literary Tradition*, Berkeley, University of California Press.
- Saracgil Ayşe (2001), *Il maschio camaleonte. Strutture patriarcali nell'Impero ottomano e nella Turchia moderna*, Milano, Bruno Mondadori.
- Silay Kemal (1997), "Singing his words: Ottoman women poets and the power of patriarchy", in M.C. Zilfi (ed.), *Women in the Ottoman Empire*, Leiden, Brill, 197-213.
- Smith Sidonie, Watson Julia (2010 [2001]), *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minneapolis Press.
- Vaka Brown Demetra (2005 [1909]), *Haremlik. Some Pages from the Life of Turkish Women*, introd. by Yiorgos Kalogeras, Piscataway, Gorgias Press.
- Yashin Mehmet (2000), "Introducing Step-Mothertongue", in M. Yashin (ed.), *Step-Mothertongue: From Nationalism to Multiculturalism: Literatures from Cyprus, Greece and Turkey*, London, Middlesex UP, 1-21.
- Zeyneb Hanoum (2012 [1913]), *A Turkish Woman's European Impressions*, ed. by Grace Ellison, Cambridge (MA), Cambridge UP.

La sinistra turca e il trauma della repressione: il “romanzo del 12 marzo”

Fulvio Bertuccelli

Università degli Studi di Firenze (<fbertuccelli@libero.it>)

Abstract:

The essay analyses the main features of “The March 12th Novel”, a literary trend emerging in the aftermath of the military intervention in Turkey of the 12th of March 1971. The “March 12th Novel”, which had a deep impact on Turkish prose during the 1970s, represents the first attempt by left wing novelists to investigate the traumatic dimension of the political persecution endured by the socialist movement in the years following the coup. Starting with a brief survey of the major changes that occurred in Turkish political and social life between the 1960s and 70s, the essay focuses on key topics like torture and repression, which deeply influenced the narrative structures and strategies built up by the “12th of March Novelists”. In this light I will try to clarify the position of the “March 12th” trend in contemporary Turkish literature. Taking into account the novels written by Cetin Altan, Füzûzan, Erdal Öz and Sevgi Soysal, the essay will concentrate on the different ways these authors came to depict the defeat of the Turkish Left.

Keywords: military intervention, political persecution, torture, 12th March Novel, Turkish Left.

Destinato a dominare il panorama letterario turco degli anni Settanta, il “romanzo del 12 marzo”, deve il suo nome a uno degli eventi più traumatici della storia della Turchia repubblicana ossia il cosiddetto *golpe* tramite *memorandum* del 12 marzo 1971. Sebbene sia generalmente considerato il più circoscritto dei tre interventi militari che scandiscono il ventennio 1960-1980, il *memorandum* del 12 marzo rappresentò un punto nodale nell'itinerario storico e letterario della Turchia, ponendosi a conclusione di una decade che aveva trasformato sensibilmente la fisionomia del paese nella sua interezza.

Il decennio apertosi con la “rivoluzione” del 27 maggio 1960, il colpo di Stato che inaugura la cosiddetta Seconda Repubblica (1960-1980), rappresenta senza dubbio una fase caratterizzata da un generale dinamismo sul

piano economico, politico e sociale. È in questi anni che si verificano fenomeni di ampia portata destinati a mutare sensibilmente la composizione del tessuto sociale turco, quali il passaggio dall'economia di mercato prettamente agricola dominata da piccoli produttori degli anni Cinquanta, a un modello capitalistico basato sul rilancio delle politiche di industrializzazione. Il rapido sviluppo dell'economia su queste nuove basi favoriva altresì una ridefinizione dei rapporti città-campagna dando nuovo impulso all'urbanizzazione e ai fenomeni di migrazione interna, facendo dello spazio urbano lo scenario in cui si imporranno nuovi segmenti sociali. Sarà nel corso degli anni Sessanta che si assisterà alla crescita di un proletariato urbano e di una borghesia manifatturiera maggiormente autonoma dal sostegno statale e distinta dalla piccola e media imprenditoria agricola e commerciale tipica delle zone rurali (Ahmad 1993, 134-136). La nuova costituzione del 1961 nonostante istituzionalizzasse il ruolo dei militari nella vita pubblica con la formazione di un Consiglio di Sicurezza Nazionale (Milli Güvenlik Konseyi), è tutt'oggi considerata la carta più liberale di cui si sia dotato il paese. Redatta con il contributo di membri del mondo accademico e intellettuale, essa introduceva norme quali il diritto di sciopero e ampie libertà civili e di associazione, consentendo così una maggiore differenziazione dello spettro politico.

Nel corso del decennio 1961-1971 comparivano infatti nuovi attori politici portatori di ideologie e progetti sociali non più assimilabili al kemalismo nella sua visione ufficiale, incarnata dai vertici militari e dall'élite politica tradizionale. Accanto ai due maggiori partiti, il Cumhuriyet Halk Partisi (Partito Repubblicano del Popolo o CHP), prosecutore della tradizione kemalista e l'Adalet Partisi (Partito della Giustizia o AP) erede della linea liberal-conservatrice del defunto Demokrat Parti (Partito Democratico o DP), emergevano in questi anni una sinistra e una destra radicali, a cui si affiancava un piccolo partito di ispirazione islamica. Le elezioni del 1965 sancirono, per la prima volta nella storia turca, l'ascesa sulla scena politica di un partito di esplicita ispirazione socialista che riuscì, nonostante la sparuta rappresentanza parlamentare, a porsi come un protagonista di prim'ordine nel quadro politico turco: il Türkiye İşçi Partisi (Partito Operaio Turco o TİP). Fondato nel febbraio 1961 su iniziativa di alcuni esponenti sindacali, il TİP si proponeva di accogliere le istanze della classe operaia emergente riuscendo altresì ad accreditarsi come punto di riferimento per l'intelligenza radicale e la gioventù universitaria (Aydınoglu 2007, 87-89). Le università e i circoli intellettuali costituirono di fatto il principale terreno di diffusione e radicamento delle idee socialiste, anche in ragione della circolazione delle edizioni tradotte dei classici del pensiero marxista. Uno dei fenomeni di rottura più rilevanti di questo periodo, fu pertanto la comparsa di un movimento studentesco particolarmente attivo sul fronte politico. La gioventù universitaria era stata una componente essenziale delle mobilitazioni che anticiparono il *golpe* del 27 maggio, così come la retorica kemalista era ricca di riferimenti alle nuove

generazioni, stimate parte di quelle *zinde kuvvetler* (forze vigorose) incaricate della difesa della Repubblica. È anche in base a tale retroterra che durante gli anni Sessanta il movimento studentesco e l'intelligenza radicale si posero come un importante attore nel quadro politico turco (Ulus 2011, 108).

Uno dei centri principali dell'attivismo politico studentesco in Turchia era rappresentato dalla Fikir Kulüpleri Federasyonu (Federazione dei Circoli del Pensiero o FKF). La FKF era stata fondata nel 1965 con il decisivo appoggio dei dirigenti del TİP, come organizzazione nazionale dei diversi "circoli del pensiero" sorti nelle più importanti università del paese lungo il decennio. Ben presto la FKF non si limitò a discutere tematiche esclusivamente relative alla condizione studentesca, spingendosi a trattare i più generali problemi sociali e politici del paese. Come è facile intuire uno dei punti più frequentemente toccati era la condizione di sottosviluppo in cui si trovava la Turchia e il legame di stretta dipendenza economica e culturale dagli Stati Uniti, entrambi aspetti che si ricollegavano al tema dell'antimperialismo. L'ascesa di un movimento antimperialista era per altro riconducibile ad un più generale sentimento di sfiducia e scetticismo verso gli Usa e la Nato che si andava diffondendo nel paese a seguito dell'isolamento politico ed economico con cui la Turchia dovette fare i conti dopo la crisi di Cipro del 1964. A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta gli intellettuali e gli studenti universitari diedero pertanto vita a frequenti campagne, spesso lanciate dalle pagine di pubblicazioni politiche di orientamento socialista quali *Yön* (Direzione), *Ant* (Promessa) e *Türk Solu* (Sinistra Turca), che mettevano in discussione il ruolo del paese all'interno dell'alleanza atlantica denunciando l'assoggettamento del capitale locale agli interessi dell'imperialismo statunitense (Ahmad 1993, 139-142).

Nel frattempo il dibattito sul ruolo dei gruppi sociali e sulle strategie di trasformazione della società turca, stimolava la nascita di due diverse linee in seno al movimento socialista, ossia la Sosyalist Devrim (Rivoluzione Socialista) sostenuta dal TİP, in realtà un programma di transizione democratica al socialismo, e la Milli Demokratik Devrim (Rivoluzione Nazionale Democratica), ossia una rivoluzione prettamente antimperialista e antifeudale da realizzare in collaborazione con le frange radicali delle forze armate e della burocrazia, sostenuta dai "kemalisti di sinistra" e da aree di ispirazione marxista-leninista. Il 1968 vedeva esplodere la contestazione studentesca sia negli Stati Uniti che in Europa. L'eco di questi avvenimenti raggiungeva naturalmente anche la Turchia fornendo ai giovani militanti socialisti una legittimazione internazionale al loro attivismo.

Il 1968 segnava dunque una svolta decisiva anche per il movimento studentesco turco che, proprio a partire da quest'anno, andava incontro ad un processo di ulteriore radicalizzazione. Le frange più estremiste della leadership del TİP assumevano il controllo della FKF, che nell'autunno del 1969 veniva ribattezzata con l'acronimo Dev-Genç (Devrimci Gençlik [Gioventù rivoluzionaria]), andando così a formare i quadri delle nuove organizzazioni

militanti che, dal 1970 in poi utilizzeranno la lotta armata quale metodo di lotta politica (Aydınoğlu, 2007, 243-244). Furono proprio questi nuclei che, utilizzando le tattiche della guerriglia urbana o rurale, iniziarono nei primi anni Settanta, ad effettuare azioni terroristiche quali rapine e sequestri di persona indirizzati a indebolire il potere centrale.

Ben presto gli atti di violenza politica divennero una costante all'interno delle università e per le strade anche in ragione del rafforzamento della destra radicale rappresentata dal Milliyetçi Hareket Partisi (Partito d'Azione Nazionale o MHP) di Alparslan Türkeş. Le branche giovanili del MHP, ossia gli Ülkü Ocakları (Circoli Idealisti) e i famigerati Bozkurtlar (Lupi Grigi), cominciarono a compiere sempre più frequenti azioni di intimidazione e attacchi ai militanti di sinistra, spesso con l'appoggio di settori dell'apparato istituzionale (Poulton 1997, 145-147). Alla gioventù ultranazionalista, a partire dal 1968, si aggiunse poi la destra religiosa, che dopo aver trovato un punto di riferimento nel Milli Nizam Partisi (Partito dell'Ordine Nazionale) di Necmettin Erbakan, coltiverà la stessa avversione nei confronti del nemico ateo e comunista (1997, 175-179).

La violenza politica, che trovava la sua manifestazione più evidente nei ripetuti scontri tra le frange giovanili del movimento socialista e della destra radicale, unita alla paralisi istituzionale dovuta alla parziale perdita di consenso e alle dispute all'interno della maggioranza del governo dell'AP dopo le elezioni del 1969, preparava il terreno per un ulteriore intervento militare. Il 12 marzo 1971 il capo di Stato maggiore Memduh Tağmaç faceva recapitare al premier Demirel un *memorandum*, che si poneva di fatto come un ultimatum, in cui si chiedevano le dimissioni dell'esecutivo e la formazione di un governo forte e credibile capace di ripristinare l'ordine e implementare le riforme previste dalla Costituzione, pena l'assunzione diretta del controllo del paese da parte delle forze armate (Ahmad 1993, 148). Nonostante per gran parte dell'opinione pubblica questo evento non risultasse inaspettato, non era chiara la natura dell'intervento e quale fazione dell'esercito avesse preso l'iniziativa. In modo significativo larghi settori del movimento socialista salutarono con entusiasmo l'intervento che, a una lettura superficiale, appariva come una reazione del ceto burocratico-militare, erede della tradizione kemalista, alle politiche dello schieramento liberal-conservatore che sosteneva il governo Demirel. Coloro che nell'estrema sinistra avevano guardato con speranza all'ultimatum dei militari dovettero ben presto ricredersi.

Come gli sviluppi successivi confermeranno l'intervento rispondeva a tre obiettivi fondamentali: porre fine alla crescente politicizzazione della società mediante una serie di riforme volte a limitare in maniera consistente le libertà civili garantite dalla costituzione del 1961; soffocare sul nascere l'emergente movimento socialista e infine ripristinare l'unità politica delle forze armate agendo contro i settori della burocrazia e dell'esercito che avevano ipotizzato la presa del potere da parte di una giunta "rivoluzionaria" (Aydınoğlu 1990,

246-248). Così subito dopo le dimissioni di Demirel, si insediava un governo tecnico presieduto da Nihat Erim, esponente dell'ala conservatrice del CHP, il quale metteva rapidamente mano ad un vasto programma di riforme socio-economiche e di emendamenti costituzionali. In tutto vennero emendati 44 articoli: vennero ristrette le libertà sindacali e il diritto allo sciopero così come venne limitata la libertà di stampa, l'autonomia universitaria e dei mezzi di comunicazione. Si procedette altresì al rafforzamento dei poteri del Consiglio di Sicurezza Nazionale mentre venivano istituiti tribunali speciali per i reati politici, i Devlet Güvenlik Mahkemeleri (Tribunali per la Sicurezza dello Stato), i quali processarono oltre 3000 persone prima di essere aboliti nel 1976 (Zürcher 1997 [1993], 271-273).

Mentre i civili si occupavano delle riforme, i militari potevano dedicarsi alla repressione della sinistra. Il 27 aprile 1971, a seguito del protrarsi degli episodi di guerriglia urbana tra cui il rapimento e l'uccisione del console israeliano Ephraim Elrom, viene proclamata la legge marziale in 11 province, inclusi i principali centri urbani, che resta in vigore fino al 1973 paralizzando di fatto la vita politica turca. Le organizzazioni giovanili, le associazioni sindacali e di categoria affini al movimento socialista vennero bandite così come vennero proibite tutte le pubblicazioni che avessero contenuti politici dichiaratamente di sinistra. Nel luglio del 1971 veniva chiuso il TİP mentre parallelamente proseguivano le ondate di arresti che andavano a colpire, oltre ai membri del partito, esponenti sindacali, eminenti giornalisti e scrittori, intellettuali, accademici e studenti, militanti delle organizzazioni di estrema sinistra e semplici simpatizzanti, nonché sinceri democratici e liberal-progressisti. Secondo lo storico Erik Zürcher vennero arrestate complessivamente circa 5000 persone la maggior parte delle quali fu sottoposta alla tortura, una pratica molto diffusa e abbondantemente documentata, che veniva impiegata per estorcere confessioni, ottenere informazioni ma soprattutto a scopi dissuasivi, ossia per distogliere i prigionieri da futuri e ulteriori coinvolgimenti in attività politiche (1997, 272). Significativamente la strategia repressiva messa in atto dai militari dopo il *memorandum* del 12 marzo lasciava sostanzialmente indenne la destra radicale, che anzi ne usciva rafforzata vedendosi legittimare implicitamente il proprio operato e il ruolo di braccio armato nella lotta al comunismo.

Come si può facilmente evincere il *memorandum* del 12 marzo 1971, nonostante non avesse comportato l'assunzione del potere da parte delle forze armate, si dimostrò un evento fortemente traumatico, destinato a porsi sotto molti aspetti come una netta cesura con il contraddittorio percorso di apertura democratica inaugurato dal *golpe* del 27 maggio e dalla costituzione del 1961. Come è facile intuire una tale fase, particolarmente densa sul piano degli sviluppi politici, era destinata a lasciare una chiara impronta nel panorama letterario. È negli anni successivi all'intervento che la letteratura e in particolare la narrativa conosce una nuova fase di sviluppo che vede emergere il cosiddetto "romanzo del 12 marzo".

Sebbene echi e rimandi espliciti all'episodio storico siano rintracciabili in opere diverse per tecniche, stile e datazione, con il termine "romanzo del 12 marzo" la maggior parte della critica tende ad identificare le opere scritte tra il 1971 e il 1980, che adottando un approccio realista risultano per lo più incentrate sull'atmosfera di crisi, violenza e persecuzione politica successiva all'intervento vista dalla specifica prospettiva dei militanti del movimento socialista. È opportuno infatti ricordare che tra gli scrittori che più contribuiranno a consolidare tale filone narrativo figurano autori come Çetin Altan (n. 1927), Erdal Öz (1935-2006), Sevgi Soysal (1936-1976), Vedat Türkali (n. 1919) e Yılmaz Güney (1937-1984) i quali, direttamente coinvolti nel movimento, vissero in prima persona la drammaticità di quegli anni. Nello stesso tempo tra le opere più esemplificative del genere troviamo la produzione di Tarık Dursun K. (n. 1931) e Füzün (n. 1935) i quali, pur non essendo degli attivisti politici, vissero con una certa empatia le tormentate vicende del movimento socialista. Scopo di questa analisi sarà tracciare un profilo generale del filone narrativo pertanto, piuttosto che indagare nel dettaglio le peculiarità delle singole opere e le poetiche dei relativi autori, si tenterà di porre in evidenza alcuni tratti comuni che fanno del "romanzo del 12 marzo" quasi un canone letterario nel panorama della narrativa turca degli anni Settanta.

Come il giudizio unanime della critica conferma, il "romanzo del 12 marzo" intrattiene un saldo legame con la tradizione realista egemone nel romanzo turco sin dalle sue origini alla fine dell'Ottocento, e quindi con una concezione estetica che assegnava all'arte un ruolo prettamente didattico e sociale. Lo studioso Berna Moran ha in particolare riflettuto sul rapporto di sostanziale continuità, sia sul piano formale che dei contenuti, tra il romanzo del 12 marzo e il *köy romanı* (romanzo del villaggio) genere letterario che ha dominato la prosa turca tra il 1950 e il 1970 (1999, 11-12). Sulla scorta delle evidenti similitudini tra le strutture narrative di entrambe le tipologie di romanzo, la critica è giunta a considerare i "romanzi del 12 marzo" come una trasposizione in chiave urbana delle problematiche già espresse dal *köy romanı*.

I "romanzi del 12 marzo" sono infatti costruiti sulla medesima dialettica tra oppressi e oppressori, centrale nella "letteratura del villaggio", laddove la dicotomia contadino-proprietario terriero risulta sostituita dall'opposizione tra il "popolo turco" inteso nella sua compagine proletaria e la borghesia capitalista sfruttatrice. Allo stesso modo il motivo della ribellione all'ingiustizia è incarnato dalla figura del militante rivoluzionario socialista che lotta contro l'ordine corrotto. Sostanzialmente immutata resta la funzione sociale e didattica assegnata all'opera letteraria. Se gli scrittori del *köy romanı* interpretavano la propria opera come uno strumento per raccontare con approccio critico le realtà più arretrate del paese, i "romanzieri del 12 marzo" si propongono di guidare il lettore attraverso l'esperienza traumatica della repressione di cui sono vittime i militanti del movimento socialista. In questo senso i "romanzieri del 12 marzo" più che dilungarsi in ampi affreschi che permettano di cogliere i fenomeni politici e so-

ciali che hanno preparato il terreno all'intervento militare, o di interrogarsi sulle aspirazioni e i progetti che muovevano le azioni della gioventù rivoluzionaria, si limitano al tentativo di elaborare le conseguenze traumatiche di un singolo evento ossia la sconfitta del movimento socialista (*ibidem*). La persecuzione, le incarcerazioni e in particolare le torture, i traumi fisici e psicologici subiti dai militanti si rivelano essere un tema dominante tanto da costituire un tratto distintivo di tale filone. La focalizzazione sull'esperienza repressiva subita dalla gioventù rivoluzionaria come ricorda Murat Belge ha peraltro importanti ricadute in particolare su tre aspetti: la struttura dell'opera, la caratterizzazione dei personaggi, e la rappresentazione del movimento socialista (1975, 8-12).

La maggior parte dei romanzi del 12 marzo a partire dal primo esempio del genere, *Büyük Gözaltı* (1972; La lunga incarcerazione) di Çetin Altan, presentano infatti il medesimo intreccio. Il romanzo di Altan si apre con l'immagine di un anonimo prigioniero, che nel corso della narrazione apprendiamo essere un intellettuale socialista di mezza età, nella camera di tortura descritta con cruda minuzia:

İşkence odasının duvarları beyaz badanalıydı... Söyleyin kimi öldürdünüz?

Biliyordum, sonunda nasıl olsa söyleteceklerdi kimi öldürdüğümü... Önce dövecekler, sonra çırılçıplak soyarak ellerimi ayaklarımı bağlayacaklar ve hayâlarımın elektrik akımı geçireceklerdi...

Ne kadar dayanabilirdim ki söylememek için. [...]

Evet, diyecektim, öldürdüm.

Ve sabaha karşı kurşuna dizmeye götüreceklerdi. İşkence odasından ancak ölüme gitmek için çıkılırdı. (1972, 13)

I muri della camera di tortura erano di calce bianca... Dite chi avete ucciso?

Lo sapevo, alla fine mi avrebbero comunque detto chi ho ucciso... Prima mi avrebbero picchiato, dopo, completamente nudo, mi avrebbero legato mani e piedi torturandomi i genitali con la corrente elettrica...

Quanto avrei potuto resistere tacendo. [...]

Sì, avrei detto, ho ucciso.

E verso giorno mi avrebbero portato alla fucilazione. Dalla camera di tortura si esce solo per andare a morire.¹

Il lasso di tempo che corrisponde allo stato di fermo del prigioniero fornisce all'autore il pretesto di ripercorrere, attraverso una lunga analessi, la vita del protagonista. Il romanzo risulta così diviso in due linee narrative che procedono parallele. La prima è prettamente incentrata sull'esperienza della repressione vissuta dall'anonimo rivoluzionario, sugli interrogatori, sugli stratagemmi volti a estorcere confessioni, in un'atmosfera kafkiana in cui i confini tra colpevolezza e innocenza risultano essere assenti. La seconda è quella che ripercorrendone la vita fa emergere la dimensione privata, il mondo degli affetti, l'infanzia, il suo ambiente familiare e le relazioni al suo interno. Come già ha

messo in evidenza Fethi Naci è curioso notare come questi due diversi piani narrativi non si rivelino essere tasselli di un unico mosaico, ma restino scissi quasi fossero due mondi separati che non entrano mai in contatto l'uno con l'altro (1981, 415-416). Il romanzo non indaga il rapporto del protagonista con la militanza politica né le motivazioni che hanno condotto al suo arresto. Lo stesso anonimo rivoluzionario risulta assolutamente inconsapevole dei propri "crimini": "Geceleyn geldiler 'çantanızı hazırlayın' dediler, apar topar alıp getirdiler beni buraya... Neden getirdiler, niçin getirdiler, niye getirdiler, bilmiyorum" (Altan 1972, 58; Sono venuti di notte mi hanno detto "prepara la borsa", mi hanno preso in tutta fretta e mi hanno trascinato qui... Non so per quale ragione, a che scopo, perché mi hanno condotto qui).

In stridente contrasto con la cura riservata alla descrizione della condizione del prigioniero nell'ambiente carcerario e con l'abbondanza di dettagli arricchiti da spunti autobiografici con cui Altan ricostruisce la famiglia del protagonista, il romanzo non si sofferma sugli ideali del rivoluzionario né indaga le ragioni di una così brutale risposta repressiva. Persino le guardie carcerarie più che individui dotati di propri contorni sembrano invece essere puri strumenti di un potere totalitario che giudica e punisce al di fuori di qualsiasi logica. Il trauma dell'esperienza repressiva così descritto viene in questo senso svuotato della sua dimensione politica e sociale, per riflettersi sul piano umano e psicologico, andando così a descrivere una condizione universale fondata sulla dialettica tra l'individuo, e nello specifico l'intellettuale, e il potere.

Il romanzo di Füzün 47'liler (1974; *Quelli del '47*) è una delle opere più facilmente ascrivibili al "romanzo del 12 marzo". Costruito anch'esso a partire da due linee narrative 47'liler è un'opera che ambisce a rappresentare l'immaginario, i sogni e le sofferenze di un'intera generazione rivoluzionaria. Anche in questo caso il romanzo si apre con le torture a cui è sottoposta la protagonista Emine, che per sfuggire all'orrore delle atrocità patite richiama alla memoria la sua infanzia a Erzurum, la vita all'interno di una famiglia di insegnanti benestanti, l'incontro con la militanza socialista durante gli studi universitari a Istanbul. L'abnegazione con cui Emine vive il proprio coinvolgimento nella causa socialista se è in parte riconducibile all'insofferenza nei confronti dell'ingiustizia sociale che la circonda, come nota Ayşe Saraçgil, ha le sue radici in un conflitto dal carattere prevalentemente generazionale. Le azioni di Emine più che essere frutto di una consapevole scelta di vita militante, sembrano rivelarsi come la conseguenza della ribellione all'autorità di una madre dispotica e al suo senso di superiorità nei confronti dei contadini, alle costrizioni dell'ambiente familiare piccolo borghese modellato sugli ideali kemalisti (2001, 278-279). È durante la clandestinità che Emine trova l'amore in Haydar. Anch'egli militante socialista Haydar diversamente da Emine proviene da una famiglia contadina di un villaggio nei pressi di Erzurum. Haydar rappresenta una figura fortemente idealizzata, stoica e altruista, sopporta le umiliazioni a cui è esposto nell'ambiente urbano a causa delle sue origini, così come affronta con serenità le conseguenze

della militanza, il suo arresto, le torture e addirittura la condanna alla pena capitale. Diversamente da *Büyük Gözaltı*, in *47'liler* Füzuzan dedica ampio spazio nel descrivere gli ideali, le aspirazioni e gli slogan della gioventù rivoluzionaria. Il problema a cui tuttavia conduce l'ambizione dell'autrice è la scarsa aderenza con il contesto e gli attori che si sforza di descrivere. In altre parole i personaggi di *47'liler*, restano giovani piccolo borghesi animati da un patriottismo umanista e romantico, incapaci di comprendere le ragioni della sconfitta e la risposta repressiva dello Stato-padre e pertanto diventano vittime innocenti di un meccanismo brutale. L'assoluta "innocenza" di Emine e della gioventù rivoluzionaria, emerge chiaramente dalla risposta della protagonista alle domande dei suoi carcerieri:

Ne istediklerini bilemiyorum adamlarınızın benden. 27 Mayıs anayasasının koyduğu haklarla yasaların dışına çıkanlara karşı anayasayı savunmak için çabalıyoruz. Eğer bu suçsa biz bunu yaptık. (Füzuzan 1990, 254)

Non so cosa vogliono i vostri uomini da me. Noi lottiamo per difendere la costituzione del 27 maggio da coloro che si oppongono alle sue leggi e ai suoi diritti. Se questa è una colpa, noi l'abbiamo commessa.

Tra i "romanzi del 12 marzo", *Yaralımsın* (1974; Sei Ferito) di Erdal Öz è forse l'opera che si sofferma maggiormente sulla dimensione esistenziale dell'esperienza repressiva dei militanti rivoluzionari. Diversamente dagli esempi forniti sin qui in *Yaralımsın* manca qualsiasi tentativo di ricostruire la vita, l'ambiente familiare o il percorso politico del rivoluzionario, dimostrandosi un'opera prettamente incentrata sulla condizione del prigioniero durante la detenzione. Anche in questo caso il romanzo si apre con l'arresto del protagonista di cui sappiamo soltanto essere un "detenuto politico", la cui colpa non è altro che quella di essere socialista. I richiami all'episodio storico del 12 marzo sono pressoché assenti, mentre a costituire il nucleo centrale dell'opera è la lotta prevalentemente esistenziale del prigioniero, che tenta di preservare la propria umanità in una sorta di girone infernale in cui gli stessi torturatori non hanno un volto.

'Buranın neresi biliyor musun?'

'Hayır'

Sesin bu kadar ezik olmamalı.

'Dinle öyleyse. Burada öyle yasalar falan işlenmez Ne Anayasa, ne babayasa yok burada, tamam mı? 'Tamam' der gibi başını sallaman gereksiz.

'Her türlü yasanın, her türlü dene-timin dışında bir yerdesin şu anda. Allah düşürmesin bir kere; ama düşürdü mü, Allah da karışmaz; biz karışırız. Anlıyor musun ne demek istediğimi?'. (1974, 101)

'Sai dove siamo qui?'

'No'

La tua voce non deve essere così spezzata.

'Ascolta allora. Qui non funzionano le leggi o cose simili. Qui non esiste né costituzione né diritto, d'accordo?' Non c'è bisogno che fai ciondolare la testa per dire 'va bene'.

'Ora sei in un posto che è al di fuori di ogni legge e di ogni controllo. Si dice che Dio ti scampi da un posto del genere, ma qui Dio non può nulla; dipende da noi. Capisci cosa voglio dire?'

Come evidenziato da Murat Belge l'uso della seconda persona per la voce narrante, pur costituendo un tratto di originalità sul piano estetico-formale,

finisce per disorientare il lettore, poiché non è dato sapere se si tratti di una voce fuori campo o del prodotto di un monologo interiore del protagonista (1975, 15; Turan 2009, 101). *Yaralısm* in questo senso più che un romanzo che permetta di cogliere l'atmosfera di crisi successiva al *memorandum* militare si dimostra costruito sui risvolti esistenziali derivanti dalla contraddizione tra Stato e individuo. Ciononostante è da sottolineare come Erdal Öz alluda a temi politici seppure nella cornice di questa "problematica esistenziale". L'epopea del protagonista attraverso l'esperienza carceraria, rimanda senza dubbio a un processo di "popolarizzazione" del militante politico, che vede progressivamente scomparire la distanza culturale e sociale che lo separa inizialmente dal resto dei comuni detenuti. Tuttavia il protagonista di *Yaralısm*, sembra non avere altra caratteristica al di fuori della propria passività, che tramuta la sua epopea in una pura presa d'atto di una condizione di umana miseria. Il realismo e i dettagli che anche in quest'opera accompagnano la descrizione delle torture insieme al "non agire" del giovane rivoluzionario, fanno del potere repressivo un'entità surreale dispensatrice di una violenza tanto terribile quanto irrazionale.

Come ha sottolineato Berna Moran, la passività risulta essere il tratto distintivo nella rappresentazione dei militanti socialisti in molti "romanzi del 12 marzo". Il loro ruolo, le loro azioni non sono determinanti ai fini dell'intreccio poiché nelle parole dello studioso "non è importante ciò che essi fanno ma ciò che viene fatto loro" (1999, 15). In quest'ottica ciò che i "romanzieri del 12 marzo" pongono in evidenza è soprattutto l'ingiustizia, l'arbitrarietà, la natura autoritaria e repressiva delle forze dominanti, lasciando così in secondo piano non solo le ragioni del fallimento del movimento rivoluzionario, ma talvolta anche le sue caratteristiche fondamentali. In effetti il dato maggiormente sorprendente è che, nonostante la quasi totalità di questi autori sia legata più o meno direttamente alla sinistra turca, la sua sconfitta da parte delle forze dominanti raramente viene problematizzata, analizzata da una prospettiva critica e indagata nelle sue motivazioni intrinseche. Piuttosto essa viene presentata con un certo fatalismo, quasi fosse un evento catastrofico del quale prendere atto con rassegnazione e a cui è possibile opporre ben pochi rimedi. Questo approccio, che lascia nel complesso insoddisfatta la critica letteraria di ispirazione marxista, è stato infatti considerato manifestazione di una "psicologia della sconfitta", che lungi dal condurre ad una riflessione critica sulle ragioni della disfatta del movimento socialista, finisce in molti casi per sfociare in un mero martirologio dei caduti (Türkeş 2007, 1059-1061).

Un'eccezione in questo senso è rappresentata da Sevgi Soysal, che si dimostra essere una delle autrici che meglio riesce a descrivere l'esperienza traumatica della repressione vissuta dai militanti socialisti nella cornice del contesto sociale del periodo. Colpisce in particolare la capacità introspettiva di Soysal che riesce a cogliere da una prospettiva interna la psicologia, il percorso umano e politico dei rivoluzionari così come è da notare il tentativo dell'autrice di fornire un'analisi della società su basi di classe. Il desiderio di indagare alla radice i fenomeni che

descrive conduce Soysal ad approcciare in modo critico anche temi centrali come la tortura, gli abusi e le umiliazioni a cui sono sottoposte soprattutto le donne del movimento socialista. Importante testimonianza della memoria di genere di quegli anni, nelle sue opere il trauma della repressione viene rappresentato non come manifestazione irrazionale di violenza ma come risvolto delle contraddizioni identitarie e culturali che innervano il tessuto sociale.

Nel romanzo *Şafak* (1975; L'alba) Soysal ripercorre l'esperienza di due rivoluzionari di estrazione borghese, Mustafa insegnante di matematica e Oya giovane scrittrice, entrambi con precedenti politici. Un aspetto di particolare interesse è la caratterizzazione che diversamente da molti "romanzi del 12 marzo", si discosta in parte dalla rappresentazione stereotipata dei personaggi tendenti al "tipo" sociale. L'autrice ricostruisce con maestria la relazione conflittuale che Mustafa intrattiene con la militanza rivoluzionaria. Nonostante provenga da una famiglia operaia, egli scopre continuamente dentro di sé le contaminazioni borghesi che lo separano dalla classe operaia a cui si sente legato. Le parole di Ahmet, un detenuto di estrazione proletaria conosciuto in carcere, colgono perfettamente il dilemma umano e politico di Mustafa:

Örneğin siz öğretmenler, tipik küçük burjuvalarsınız. Bütün yaşantınız ve tavırlarınızla. Sen öğretmenliği, küçük burjuvacılığı seçmişsin, ama bir yandan içinden geldiğin sınıfın ideolojiyle sahip çıkmak istiyorsun. Olmaz, iki şey birden seçilmez. (1975, 74)

Per esempio voi insegnanti, siete dei tipici piccolo borghesi. In tutta la vostra vita e in tutti i vostri comportamenti. Tu hai scelto l'insegnamento, hai scelto la piccola borghesia, ma nello stesso tempo vuoi difendere la classe da cui provieni grazie all'ideologia. È impossibile, delle due l'una.

Accanto alla maggiore cura nel rendere conto delle contraddizioni insite nel movimento rivoluzionario e nei suoi militanti, è da segnalare inoltre come la stessa esperienza del carcere benché resa nella sua dimensione traumatica con estremo realismo, non conduca l'autrice a un martirologio del movimento. Gli stessi torturatori, non risultano essere pura estensione di un potere totalitario, ma diversi ingranaggi di un meccanismo repressivo complesso.

Al di là dei diversi esempi letterari forniti, risulta evidente come il "romanzo del 12 marzo", rispondesse al tentativo di elaborare con esiti talvolta diversi l'impatto della prima repressione e di massa subita dalla sinistra turca. Sebbene gran parte delle opere ascrivibili al filone narrativo, siano passibili di critiche anche severe da un punto di vista strettamente estetico-letterario e benché non offrano una rappresentazione esaustiva del movimento socialista nella sua complessità sociopolitica, esse rivelano come il *memorandum* del 12 marzo abbia fortemente scosso la coscienza politica del movimento rivoluzionario mettendolo di fronte alla propria incapacità di leggere e interpretare i conflitti sociali. Incapacità che si traduce nella produzione letteraria dell'epoca in un approccio segnatamente umanista che conduce i "romanzieri del 12 marzo" ad elaborare il trauma della repressione da una prospettiva morale e culturale.

Note

¹ I brani riportati sono tradotti in italiano dall'autore.

Riferimenti bibliografici

- Ahmad Feroz (1993), *The Making of Modern Turkey*, London-New York, Routledge.
- Altan Çetin (1972), *Büyük Gözaltı* (La lunga incarcerazione), İstanbul, Bilgi.
- Aydınoğlu Ergun (2007), *Türkiye Solu (1960-1980), bir amneziliğin anıları* (La sinistra turca (1960-1980), memorie di un'amnesia), İstanbul, Versus.
- Belge Murat (1976), "12 Mart romanlarına genel bir bakış" (Uno sguardo generale al romanzo del 12 marzo), *Birikim* 12, 8-16.
- Fürüzan Yerdelen (1990 [1974]), *47'liler* (Quelli del '47), İstanbul, Can.
- Moran Berna (1994), *Türk romanına eleştirel bir bakış III* (Uno sguardo critico al romanzo turco III), İstanbul, İletişim.
- Naci Fethi (1981), *100 Soruda Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme* (Il romanzo e la trasformazione sociale in Turchia), İstanbul, Gerçek.
- Öz Erdal (1974), *Yaralısn* (Sei ferito), İstanbul, Cem.
- Poulton Hugh (1997), *Top Hat Grey Wolf and the Crescent*, New York, New York UP.
- Saraçgil Ayşe (2001), *Il maschio camaleonte. Strutture patriarcali nell'Impero ottomano e nella Turchia moderna*, Milano, Bruno Mondadori.
- Soysal Sevgi (1975), *Şafak* (L'alba), İstanbul, Bilgi.
- Turan Medet (2009), *Türk romanında 12 mart* (Il 12 marzo nel romanzo turco), İstanbul, Dönence.
- Türkeş Ömer A. (2007), "Sol'un romanı" (Il romanzo della sinistra), in M. Gültekingil (ed.), *Modern Türkiye'de Siyasi düşünce VIII: Sol* (Il pensiero politico nella Turchia moderna VIII: La sinistra), İstanbul, İletişim, 1053-1072.
- Ulus Özgür M. (2011), *The Army and the Radical Left in Turkey*, New York, I.B. Tauris.
- Zürcher Erik Jan (1997 [1993]), *Turkey: A Modern History*, London, I.B. Tauris.

Trauma e memoria del trauma in *Huzur* di Ahmet Hamdi Tanpınar*

Tina Maraucci

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

Abstract:

This article provides a general outline of the language policy followed by European organizations in order to propose a definition of terms such as plurilingualism, multilingualism, bilingualism and consideration of multilingualism peculiarities and benefits either for the single person or communities. The literature has considered multilingualism linked to cognitive, psychological, cultural, educational, social and economic benefits. It is also described in terms of plurilingual and intercultural competence in the Common European Framework, which is the most important European guideline on learning and teaching languages. Plurilingual and intercultural competence as a plural repertoire of language and cultural transversal knowledge, competences and resources, is the aim of plurilingual and intercultural education: focus is on personal development, learners' needs, linguistic and intercultural abilities in order to develop not a "native speaker" but an "intercultural speaker".

Keywords: *Huzur*, memory, Tanpınar, trauma, Turkish national identity.

In una lettera datata 3 gennaio 1937 il filologo tedesco e padre fondatore della letteratura comparata Erich Auerbach, all'epoca esule a Istanbul, così descriveva al filosofo Walter Benjamin l'epopea della moderna nazione turca guidata da Mustafa Kemal:

He [Mustafa Kemal] had to force everything he did in the struggle against the European democracies on the one hand and the old Mohammedan-Pan-Islamic sultan's economy on the other; and the result is a fanatically anti-traditional nationalism: rejection of all existing Mohammedan cultural heritage, the establishment of a fantastic relation to a primal Turkish identity, technological modernization in the European sense in order to triumph against a hated and yet admired Europe with its own weapons: hence, the preference for European-educated emigrants as teachers, from whom one can learn without the threat of foreign propaganda. Result: nationalism in the extreme accompanied by the simultaneous destruction of the historical national character. (2007, 750)

Acuto osservatore della realtà turca, Auerbach coglie efficacemente i caratteri portanti della modernizzazione kemalista, sottolineandone al contempo gli intimi paradossi e le evidenti contraddizioni. A colpire l'attenzione dello studioso sono due aspetti in particolare: il rapporto ambivalente che il kemalismo intrattiene con l'Occidente, percepito come un modello verso cui tendere e insieme una minaccia dalla quale tutelarsi, e l'amnesia storico-culturale, conseguente alla netta cesura con la tradizione ottomana, su cui è fondata la moderna Repubblica turca.

I paradossi e le ambiguità che caratterizzano il progetto di modernizzazione e di edificazione nazionale kemalista sono all'origine della profonda crisi identitaria nella quale la società turca continua tutt'oggi a dibattersi nelle sue costanti e contraddittorie oscillazioni tra modernità e tradizione. Crisi che ha trovato nell'ambito letterario un privilegiato spazio d'espressione, riflessione e confronto per scrittori dalle poetiche spesso molto differenti. Pertanto, più o meno negli stessi anni in cui Auerbach esprimeva le sue perplessità circa l'operato di Mustafa Kemal, simili e ben più amare riflessioni occupavano la mente anche di un giovane letterato di Istanbul, Ahmet Hamdi Tanpınar, destinato a diventare, a cavallo tra gli anni Quaranta e Cinquanta, il più intenso e raffinato interprete dei traumi e dei dilemmi che sottendono la costruzione dell'identità nazionale turca.

Nata contestualmente ai primi sforzi di modernizzazione avviati alla fine del XIX secolo dalle *élite* imperiali, la letteratura turca moderna ha infatti sempre intrattenuto un forte legame con le problematiche connesse al difficile quanto delicato processo di transizione alla modernità. Il dibattito sull'identità impegnava in particolare il campo della narrativa, vedendo autori dalle diverse formazioni e posizioni ideologiche misurarsi con la necessità di conciliare le istanze della modernizzazione con la tutela della propria specificità e autenticità culturale. È in risposta a tale esigenza che il romanzo turco nasce condizionato da un'impostazione fortemente didattica che privilegia gli aspetti culturali e morali legati al processo di trasformazione sociale e che soprattutto vincola gli scrittori alla prospettiva collettiva. Consolidatasi in tarda epoca ottomana, questa peculiare concezione estetica, che attribuisce all'arte una funzione prettamente sociale, resterà sostanzialmente invariata anche dopo la fondazione della Repubblica. L'*élite* nazionalista concepirà infatti il romanzo essenzialmente come uno strumento per veicolare e diffondere i nuovi modelli e valori della cultura nazionale, oltre che per creare consenso intorno al regime. Di conseguenza, benché gli effetti della crescente influenza culturale dell'Occidente e, più in generale, il corollario di traumi prodotti prima dal crollo dell'Impero e in seguito dalle riforme kemaliste, rappresentino delle costanti tematiche nella storia del romanzo turco, raramente queste stesse tematiche sono state indagate da una prospettiva che privilegiasse la dimensione soggettiva. Fatta salva qualche sporadica eccezione, la narrativa turca ha per lungo tempo dedicato scarsa attenzione alla difficile condizione

dell'individuo, costretto a fronteggiare un cambiamento rapido e di portata radicale sprovvisto dei tradizionali riferimenti in base ai quali definire il proprio sé. È pertanto l'assoluta precedenza accordata proprio alla dimensione individuale, unita ad una straordinaria profondità e sensibilità culturale ed estetica, che fanno di Ahmet Hamdi Tanpınar una figura per molti aspetti atipica nel panorama della letteratura turca di epoca repubblicana.

Professore di estetica all'Università di Istanbul, poeta, romanziere, drammaturgo, critico e storico della letteratura, Tanpınar è senza dubbio una delle personalità più complesse e di maggior spessore che la scena letteraria turca possa vantare. Testimone consapevole delle radicali trasformazioni socioculturali che hanno scandito il passaggio dall'Impero alla Repubblica, nelle sue opere riecheggiano i travagli interiori e le angosce di un intellettuale di "transizione", scisso tra una struggente nostalgia per il passato ottomano, dove sente affondare le proprie radici, e gli affanni e le contraddizioni del presente repubblicano. Definito dalla studiosa Jale Parla "Türk modernizminin mutsuz çocuğu" (2006, 415; Il bambino infelice del modernismo turco), Tanpınar non solo ha saputo rendere questa condizione dilemmatica in tutta la sua tragica attualità ma ne ha anche costantemente ricercato le cause e le possibili vie d'uscita attraverso un'accurata retrospettiva che ricostruisce il passato ottomano alla luce della propria memoria soggettiva. L'impasse psicologica di cui è vittima l'individuo ma soprattutto l'intellettuale turco, incapace di pervenire ad una definizione del proprio sé rimasto incastrato tra passato e presente, trova così magistrale espressione in quell'"inquietudine" (*huzursuzluk*) esistenziale che caratterizza i personaggi dei suoi romanzi ma soprattutto viene per la prima volta esplicitamente problematizzata quale risultante dei traumi storici e culturali che segnano la soggettività turca moderna. Scopo di questo breve contributo è per l'appunto illustrare percorsi ed esiti di questa densa problematizzazione così come emerge nell'esperienza intellettuale e nella narrativa di Ahmet Hamdi Tanpınar. Nello specifico mi concentrerò soprattutto sull'analisi del secondo romanzo *Huzur* (1949; Quiete) concedendomi tuttavia qualche incursione anche nella saggistica dell'autore, prezioso compendio alla comprensione della profonda riflessione, non solo estetica, ma soprattutto filosofica e politica che ne innerva tutta la produzione letteraria.

La sensibilità artistica di Tanpınar emerge e viene affinandosi, tra gli anni Venti e Trenta del secolo scorso, all'ombra del grande poeta Yahya Kemal [Beyatlı] (1884-1958) di cui l'autore segue i corsi di letteratura alla Darülfünun, come allora veniva denominata l'Università di Istanbul. Personalità politica e letteraria tra le più significative negli anni della cosiddetta "letteratura nazionale" (*millî edebiyat*, 1908-1923), Yahya Kemal costituisce per Ahmet Hamdi Tanpınar il principale riferimento umano oltre che intellettuale, un modello al quale ispirarsi e con cui confrontarsi, in breve una figura autorevole dai tratti quasi paterni, tanto che per molti

aspetti l'intera sua opera può essere considerata una costante verifica nonché un tentativo di prosecuzione della via tracciata dal maestro (Saraçgil 2012, 333-336). Da Yahya Kemal lo scrittore riceverà una formazione ibrida e profondamente umanista in cui la solida conoscenza dei classici della poesia del *Divan*, l'alta letteratura imperiale prodotto dell'intertestualità islamica, e della musica tradizionale ottomana si accompagna alla lettura dei simbolisti e dei decadenti francesi, di Paul Valéry, di Arthur Rimbaud come di Charles Baudelaire e di Marcel Proust, all'ascolto della musica sinfonica europea, all'interesse per la storiografia, la filosofia, l'arte e l'architettura. È grazie a questa peculiare formazione che Tanpınar, per dirla con le parole di uno dei suoi più accreditati studiosi nonché ex allievo Mehmet Kaplan, "batılı bir gözle Türk tarih ve san'atına bakmasını öğrenir" (Tanpınar 1996, 11; imparerà a osservare la storia e l'arte turca con uno sguardo occidentale) e ciò gli permetterà di individuare in un problema di comparazione tra Oriente e Occidente, ovvero tra passato e presente, la questione centrale della modernizzazione turca. Ma sarà soprattutto la visione storica e politica della nuova realtà nazionale, così come immaginata da Yahya Kemal, ad influenzare considerevolmente il pensiero e la poetica di Tanpınar.

L'idea di nazione a cui Yahya Kemal era pervenuto già nei primi anni del XX secolo, differiva infatti in maniera piuttosto significativa da quella elaborata dall'*élite* kemalista sulla scorta del pensiero formulato dal principale teorico del nazionalismo turco: il sociologo Ziya Gökalp (1876-1924). Entrambe basate sul concetto di "turchità" (*türklük*) come fondamento identitario della nazione, le due visioni presentavano tuttavia alcune importanti divergenze. Gökalp enfatizzava soprattutto l'elemento etnico-linguistico collocando nel remoto passato preislamico le radici della nazione e individuando nell'Asia Centrale la mitica patria originaria dei turchi. Le sue idee preparavano così il terreno alla cesura con il passato ottomano e al rifiuto della tradizione islamica operati dal kemalismo all'indomani della guerra d'Indipendenza (1919-1922). Yahya Kemal invece definiva la propria concezione di "turchità" sulla base di un elitismo musulmano-ottomano che circoscriveva lo spazio "immaginato" della nazione al territorio anatolico e che facendo leva sul fattore linguistico oltre che sul potere aggregante dell'Islam, attribuiva un carattere maggiormente inclusivo al processo storico di formazione nazionale (Saraçgil 2013, 70-76). In breve, mentre nella visione gökalpiana la definizione della nazione turca passava attraverso la marginalizzazione dell'esperienza ottomana, in quella di Yahya Kemal la stessa esperienza veniva assorbita e iscritta nel percorso evolutivo dello spirito nazionale. Alla riflessione politica del maestro, Tanpınar riconoscerà per l'appunto il merito di aver impartito una linea di continuità storica e culturale al processo di genesi e sviluppo della nazione turca, risolvendo così l'apparente paradosso rappresentato dalla necessità di essere moderni, e dunque di aderire alla civiltà occidentale, mantenendo tuttavia integra

la propria specifica cultura e identità nazionale. Nel ripristino di tale continuità, che passa innanzitutto per la riconciliazione con il passato e la tradizione ottomana, l'autore scorgerà infatti una possibile via d'uscita dalla crisi identitaria e spirituale che offusca l'esperienza turca con la modernità.

Secondo Tanpınar, tanto la modernizzazione ottomana quanto quella kemalista si erano limitate ad affiancare i nuovi modelli e le nuove istituzioni a quelli tradizionali, senza mai pervenire ad una sintesi organica che impartisse una direzione univoca al cambiamento. Nell'ottica dell'autore, la mancata elaborazione di tale sintesi si rifletteva, sia sul piano collettivo che individuale, in un "dualismo" (*ikilik*) istituzionale e di valori che la mancata elaborazione dei traumi prodotti dalla dissoluzione dell'Impero e dalle riforme di epoca repubblicana avevano ulteriormente acuito. In un articolo intitolato "Medeniyet Değiştirme ve İç İnsan" (Il cambiamento di civiltà e l'uomo interiore) pubblicato nel 1952 sul quotidiano *Cumhuriyet* così scrive Tanpınar:

Bu ikilik, evvelâ umumî hayatta başlamış, sonra cemiyetimizi zihniyet itibariyle ikiye ayırmış, nihayet amelîyesini derinleştirerek ve değiştirerek ferd olarak da içimize yerleşmiştir [...] Bugün umumî hayatımızda herhangi kökten bir amelîyeyi yapabilmek için lâzım gelen şartlardan âdeta mahrum gibiyiz. Bizi değiştirecek şeylere karşı ne bir mukavemet gösterebiliyoruz, ne de ona tamamiyle teslim olabiliyoruz. Sanki varlık ve tarih cevherimizi kaybetmişiz; bir kıymet buhranı içindeyiz. Hiç birini büyük mânâsında kendimize ilâve eden her şey kabul ediyor; ve her kabul ettiğimizi zihnimizin bir köşesinde âdeta kilit altında saklıyoruz. (34-35)

Questo dualismo è cominciato prima nella vita pubblica, poi ha diviso la nostra società sulla base di due mentalità, infine evolvendosi e approfondendosi, si è insinuato in noi anche come individui [...] Oggi nella nostra vita pubblica è quasi come se fossimo privi delle condizioni necessarie per riuscire ad avviare un processo a partire da qualsiasi radice. Non riusciamo né ad opporre resistenza alle cose che ci cambieranno, né ad abbandonarci completamente ad esse. È come se avessimo perso la quintessenza della nostra esistenza e della nostra storia; viviamo una crisi di valori. Accettiamo tutto, senza che esso aggiunga nulla di importante a ciò che siamo e nascondiamo ogni cosa che accettiamo in un angolo della nostra mente, come sotto il tappeto.

Questa sorta di sdoppiamento, che lo scrittore colloca all'origine della crisi, interessa in principio la vita istituzionale per poi propagarsi, nell'arco di poco più di cento anni, lungo tutto il tessuto sociale fino alle sue ultime terminazioni, le singole coscienze individuali, dove si amplifica assumendo i contorni di un dilemma esistenziale, quasi di una psicosi, in un continuo andirivieni tra modernità e tradizione, tra passato e presente. Prosegue Tanpınar descrivendo le contraddittorie oscillazioni di una soggettività priva di una condotta coerente, costantemente in bilico tra un estremo e l'altro:

Evvelâ bu ritim, ferd olarak hayatımızda mevcut. Yeninin taraftarı ve mücadeleçisiyiz, fakat eskiye bağlıyız. İş bu kadarla kalsa iyi. Fakat kalmıyor, daha karışıyor. Hayatımızın bazı devirlerinde yeninin adamı olarak eskinin tazyikini duyuyoruz; bazı devirlerinde eskinin adamı olarak yeninin tazyiki altında yaşıyoruz. Bu kutub değiştirme bir asırdan beri hayatımıza hâkim. Bazan hadiseler, tarihî şartlar buna sebep oluyor. Bazan da psikolojik sebeplerle buna düşüyoruz. Meselâ kendimizi hâlis bulmuyoruz, kendi hayatımızı yaamıyoruz, kendi ağzımızla konuşmuyoruz vehmine kapılıyoruz. (38)

Innanzitutto questo ritmo è presente nella nostra vita come individui. Siamo i sostenitori e combattenti del nuovo, eppure siamo legati al vecchio. E se le cose restassero così andrebbe bene. Ma non lo fanno, si complicano ancora di più. In alcuni periodi della nostra vita avvertiamo l'oppressione del vecchio in quanto appartenenti al nuovo; in altri viviamo sotto l'oppressione del nuovo in quanto appartenenti al vecchio. Questa inversione di polarità da un secolo domina la nostra vita. Ciò è dovuto a volte agli eventi, alle condizioni storiche. A volte vi incorriamo per motivi psicologici. Per esempio non ci sentiamo autentici, non viviamo le nostre proprie vite, non parliamo con le nostre proprie bocche, ci abbandoniamo alle nostre recondite paure.

Su questo dualismo, declinato nelle sue molteplici accezioni e indagato nella sua duplice dimensione collettiva e individuale, è costruito *Huzur*, testo di grande profondità filosofica e autentica pietra miliare della narrativa turca d'avanguardia. Definito da Nurdan Gürbilek “öznenin kendisini unutamadığı bir hatırlayışın romanı” (2005, 26; un romanzo-memoria del soggetto che non riesce a dimenticare se stesso), l'opera narra, attraverso il conflitto interiore del protagonista Mümtaz, lo smarrimento di un'intera società sospesa tra due visioni del mondo e sistemi di valori profondamente diversi, tra occidentalizzazione e civiltà orientale, tra laicizzazione e cultura islamica ovvero tra una solida e grandiosa tradizione, che tuttavia appartiene al passato e insieme ad esso va superata, e i quanto mai incerti orizzonti futuri aperti dalla modernità. Pensato dall'autore come un'opera sinfonica *Huzur* è un romanzo estremamente originale per struttura e tecniche narrative. È suddiviso infatti in quattro capitoli, come i tempi di una sinfonia, ciascuno dei quali possiede un proprio “movimento”, ossia un tema dominante, sviluppato attraverso una serie di motivi (Moran 1999, 207-210). A dare il titolo ai singoli capitoli sono i nomi dei quattro personaggi principali: il già citato protagonista Mümtaz, un assistente universitario di Istanbul dalla profonda sensibilità estetica e pertanto figura dai tratti spiccatamente autobiografici; Nuran, la donna con cui il giovane vive un'intensa relazione destinata tuttavia ad un triste quanto inevitabile epilogo; İhsan, cugino, ex professore e principale guida morale e intellettuale del protagonista, tant'è che la critica non ha esitato a riconoscere nella caratterizzazione di questo personaggio un importante omaggio all'amato maestro Yahya Kemal, e infine Suat, la nemesi di Mümtaz, un individuo oscuro e tormentato a cui l'autore affida il compito di rappresentare le estreme conseguenze a cui può portare la crisi identitaria generata dal dualismo di valori su cui è incentrato il romanzo. Degna di nota

in tal senso è anche l'organizzazione della dimensione temporale dell'opera, elemento particolarmente innovativo per la produzione letteraria dell'epoca. In *Huzur* il tempo della storia è circoscritto, nel primo e nell'ultimo capitolo, alle 24 ore che precedono e che seguono la notizia dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale. I due capitoli centrali costituiscono invece una lunga analessi che di fatto, attraverso le memorie del protagonista, dilata il tempo della narrazione fino all'estate dell'anno precedente. Messi a confronto, passato e presente costituiscono, in un certo senso, i due scenari su cui si svolge il dilemma esistenziale di Mümtaz diviso tra le responsabilità sociali che l'attuale contingenza storica gli impone di assumersi e la realizzazione della propria felicità personale in una visione profondamente estetizzata della realtà e della vita, che lo porta a distaccarsi dalle preoccupazioni mondane per ricongiungersi con la sua originaria e "perduta" anima orientale.

Incarnazione di questa felicità, vissuta per il lasso di una sola estate, è Nuran, il cui ricordo è costantemente vivo nei pensieri di Mümtaz. Nella donna il giovane ritrova più che un "altro" da amare, un proprio omologo, seppure al femminile, con cui condividere i piaceri e le bellezze che la natura del Bosforo, l'arte, l'architettura, la poesia e la musica ottomana hanno da offrire. Ma la relazione tra i due contiene già in sé i presupposti che ne impediranno il coronamento. Anche Nuran infatti, che ha alle spalle un matrimonio fallito ed è madre di una bambina, deve fare i conti con la forza delle pressioni e dei condizionamenti sociali che la vorrebbero dedita a ricoprire il suo ruolo di moglie e madre. Tuttavia a sancire inesorabilmente la fine dei sogni d'amore e di felicità della coppia è Suat, un vecchio amico di Mümtaz che, come un fantasma giunto dal passato, darà corpo a tutti i timori, le paure e le angosce del protagonista. Personaggio cinico e sregolato, privo di qualunque etica o morale, totalmente incapace di qualsiasi forma d'amore, Suat incarna la deriva nichilista di un individualismo sregolato e senza freni che si traduce prima in un sadismo gratuito, il cui obiettivo è quello di ostacolare la felicità altrui, e infine in un folle delirio di autodistruzione. Così, prima insinuerà nella mente dell'amico il tarlo della gelosia, per poi decidere di suicidarsi nella casa dove la coppia ha intenzione di trasferirsi dopo le nozze. Con la morte di Suat, Nuran realizzerà improvvisamente l'impossibilità della sua relazione con Mümtaz, decidendo di ritornare sui suoi passi e riconciliarsi con il marito. Anche il giovane, benché distrutto dalla separazione, sarà nel frattempo richiamato ai propri doveri verso la famiglia e la società. Come uomo dovrà ora occuparsi di İhsan, suo "fratello" e maestro, che giace gravemente ammalato; come intellettuale deve pensare al già incerto destino della nazione, reso nell'immediato ancor più precario dallo spettro incombente del nuovo conflitto globale.

Sospeso tra un passato carico di dolci ma al tempo stesso dolorose memorie e un futuro di cui non riesce a definire i contorni, Mümtaz è di fatto incapace di vivere a pieno il proprio tempo. Come lui, la maggior parte dei personaggi dei romanzi di Tanpınar, sono caratterizzati da questa tensione

insolubile che li porta ad oscillare da un atteggiamento di netta cesura con l'esperienza precedente, in favore del nuovo che avanza, alla fuga invece e al ritiro in uno splendido isolamento che fa del passato un rifugio sicuro dai dilemmi e dalle contraddizioni del presente. Nell'incapacità di Mümtaz di costruire una relazione sana con il proprio vissuto individuale, si riflette così il dramma di un'intera nazione alle prese con un rapporto altrettanto problematico con la propria storia recente. Ed è qui che la riflessione sul trauma e sulla memoria prende corpo in *HUZUR*, tra soggettività e dimensione collettiva, contribuendo altresì a gettare nuova luce sulla complessa personalità artistica e letteraria di Ahmet Hamdi Tanpınar.

Sin dalle prime pagine del romanzo leggiamo infatti dell'infanzia traumatica di Mümtaz, segnata dalla precarietà economica dovuta alle numerose guerre e dalla perdita prematura di entrambi i genitori. In particolare la morte della madre, evento che non a caso accomuna scrittore e protagonista, lascerà una traccia indelebile nella sensibilità del ragazzo pregiudicandone l'intera esistenza. Ritornare con la mente a quei giorni è quasi impossibile per Mümtaz, ben più doloroso che rievocare i momenti felici trascorsi con Nuran. Ed è da questa relazione dicotomica e dunque profondamente controversa con il proprio passato, il cui ricordo è capace di evocare dolore e sofferenza tanto quanto di esercitare un irresistibile richiamo nostalgico, che trae origine il tormentato presente di Mümtaz. Se quello vissuto con Nuran è infatti un tempo eterno, sospeso, popolato di sogni infranti d'amore e di felicità al quale lasciarsi andare con sublime trasporto, le memorie dell'infanzia sono invece il terreno del rimosso, un dominio impervio nel quale addentrarsi. "Orada da" scriverà Tanpınar in *HUZUR* "kendi çocuk muhayyilesine sığmayan bir yığın şey, orada da ölüm, gurbet, kan, yalnızlık ve içinde çöreklenen o yedi başlı ejder hüznü vardı" (2000, 105; Anche lì c'erano molte cose che non trovavano posto nell'immaginazione stessa del ragazzo, anche lì c'erano la morte, l'esilio, il sangue, la solitudine e la malinconia, quel drago a sette teste che si avviluppa dentro). Mümtaz cercherà invano di liberarsi dall'influenza di questo oscuro passato, che porta con sé un inevitabile senso di angoscia, di decadenza e di fine imminente e da cui origina quella sottile inquietudine, quell'ombra che avvelena il suo presente, impedendogli di godere pienamente anche dei pochi istanti di gioia concessigli. Sarà in fin dei conti proprio per sfuggire a quest'ombra, che il giovane provvederà a costruirsi, in una visione onirica dai tratti fortemente idealizzati, un "altro" passato da ricordare: il vissuto con Nuran, la malinconica e sospirata evocazione di un amore autentico e appagante, in grado di colmare il vuoto emotivo lasciato dalla perdita della madre.

Data la natura fortemente autobiografica dell'opera, è estremamente interessante notare come il gravoso lavoro di memoria che informa tutta l'elaborazione poetica dell'autore porti Tanpınar a proiettare la propria personale esperienza su un piano collettivo, nella riflessione sulle modalità con cui realizzare la modernizzazione e sulle annose questioni identitarie che affannano il

suo tempo. Non è difficile cogliere come in *Huzur*, e in generale in tutta l'opera dello scrittore, il trauma individuale della morte della madre si sovrapponga a quello storico e culturale rappresentato dal crollo dell'Impero Ottomano e dal declino della civiltà orientale, con tutte le evidenti ricadute di natura non solo filosofica e politica ma anche psicoanalitica che ciò comporta. La mancata elaborazione di questi traumi si riflette infatti nel subconscio individuale dei singoli personaggi, ossessionati dall'idea della morte e dall'ansia della perdita, come nella paura dell'annientamento che agisce a livello collettivo, producendo l'atteggiamento di chiusura verso il passato e l'eredità ottomana su cui è fondato il modello di identità nazionale kemalista. Da questa cesura che nell'ottica dell'autore priva la nazione tutta delle sue radici storiche e della sua autenticità culturale, derivano in ultima analisi la soggezione culturale nei confronti dell'Occidente e quella sensazione di eterno ritardo rispetto al proprio "altro" civilizzato che rendono così sofferta la transizione turca alla modernità. Mümtaz lo afferma chiaramente in *Huzur*:

Biz şimdi bir aksülamel devrinde yaşıyoruz. Kendimizi sevmiyoruz. Kafamız bir yığın mukayeselerle dolu; Dede'yi, wagner olmadığı için, Yunus'u, Verlaine, Baki'yi, Goethe ve Gide yapamadığımız için beğenmiyoruz. Uçsuz bucaksız Asya'nın o kadar zenginliği içinde, dünyanın en iyi giyinmiş milleti olduğumuz halde çıırçiplak yaşıyoruz. Coğrafya, kültür, her şey bizden bir yeni terkip bekliyor; biz misyonlarımızın farkında değiliz. Başka milletlerin tecrübesini yaşamağa çalışıyoruz. (250-251)

Oggi noi viviamo una fase di rifiuto. Non ci piacciamo. Abbiamo la testa piena zeppa di comparazioni. Non ci piace Dede perché non è Wagner, non amiamo Yunus e Baki perché non abbiamo saputo renderli Verlaine, Goethe e Gide. Immersi nella sconfinata ricchezza dell'Asia e pur essendo la nazione meglio vestita del mondo, viviamo completamente nudi. La geografia, la cultura, ogni cosa aspetta da noi una nuova composizione. Non siamo consapevoli delle nostre missioni. Cerchiamo di vivere l'esperienza delle altre nazioni.

Influenzato dal pensiero bergsoniano, a cui le frange conservatrici dell'*élite* nazionalista cominciavano ad aprirsi già nei primi decenni del XX secolo (İrem 2004, 79-112), Tanpınar interpreta la coscienza nazionale in termini di memoria, ossia come accrescimento cumulativo delle singole esperienze e fasi storiche che compongono il processo evolutivo della nazione. Come la memoria, la coscienza nazionale possiede caratteristiche di durata, organicità e continuità temporale, inglobando in sé quel vissuto affettivo che cementa l'identità collettiva e rende possibile l'apparente paradosso del cambiamento continuo nella conservazione. Ecco perché, nella prospettiva dell'autore, riportare alla coscienza, e dunque alla memoria nazionale, quanto è stato rimosso a seguito dei traumi storici e culturali su cui si fonda l'ordine repubblicano, rappresenta l'unica soluzione possibile ai problemi identitari della nazione. Solo ripristinando la linea di continuità lungo la quale la vita e la coscienza

nazionale evolvono, sarà possibile per Tanpınar conciliare modernizzazione e difesa della propria autenticità, civiltà occidentale e cultura locale, in una “composizione” (*terkip*) originale che risolva quel dualismo spirituale e di valori che divide l’individuo e la società turca. Ed è qui che secondo Gürbilek emerge il doloroso punto di stallo della riflessione e della poetica di Tanpınar (2012, 88-91).

L’incessante ricerca di una via per uscire dalla crisi porterà infatti l’autore ad idealizzare il passato ottomano e la civiltà orientale a cui sente di appartenere, facendone un *topos* di bellezza, di perfezione e di integrità e che in quanto tale non può essere attualizzato ma solo compianto. Da eterno “bambino infelice” non potrà fare a meno di trasformare l’Impero in una “madre morta” la cui dolorosa assenza resta malgrado gli sforzi incolmabile. Questa lettura “materna” consente di comprendere meglio la natura emotiva e ambivalente del rapporto che l’autore intreccia con il passato ottomano. In altre parole ciò che rende l’eredità storica e culturale dell’Impero così preziosa per Tanpınar non è tanto la sua dimensione collettiva e “paterna”, ossia le sue strutture e istituzioni, quanto quella legata alla memoria soggettiva, alla sfera dell’affettività e dell’emotività. Tuttavia sebbene tale prospettiva sgombri il campo da possibili fraintendimenti che individuano nella nostalgia di Tanpınar le tracce di una visione reazionaria o “ottomanista”, è altrettanto vero che essa non conduce la riflessione filosofica e politica dello scrittore ad esiti particolarmente innovativi. Malgrado l’indubbio merito di aver sostenuto la necessità di colmare i vuoti della memoria collettiva mediante l’innesto dell’eredità storica e culturale ottomana nella nuova realtà nazionale, anche l’autore non potrà esimersi dal cadere vittima degli stessi traumi e contraddizioni che ha così brillantemente indagato, finendo col ripiegare sull’idea non nuova di una possibile sintesi tra Oriente e Occidente da realizzare secondo modalità non ben definite. Da questa condizione d’impasse, di cui lo stesso scrittore era ben consapevole, originerà un immenso senso di frustrazione che lo accompagnerà per il resto della sua esistenza. Lo testimoniano il finale aperto di *Huzur* come di tutti i suoi romanzi ma, soprattutto, l’amaro interrogativo che, come un’ossessione, ricorre nei suoi diari: “Neden bir yerde tıkanıp kaldım?” (81; Perché a un certo punto sono rimasto bloccato?).

Note

* Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) è tra gli intellettuali di maggior rilievo nel panorama culturale turco. La sua *XIX. Asır Türk Edebiyat Tarihi* (1949; Storia della letteratura turca del XIX secolo) è tutt’oggi un riferimento essenziale per lo studio della genesi della letteratura turca moderna. Tra i suoi romanzi *Mahur Beste* (1944), *Sahnenin Dışındakiler* (1950; Quelli fuori dalla scena) e *Saat Ayarlama Enstitüsü* (1961; L’istituto del segnale orario).

¹ La traduzione italiana di tutti i brani riportati è dell’autrice.

Riferimenti bibliografici

- Auerbach Erich (2007), “Scholarship in Times of Extremes: Letters of Erich Auerbach (1933-46), on the Fiftieth Anniversary of His Death”, introd. and trans. by M. Elsky, M. Vialon, R. Stein, *PMLA* 3, 742-762.
- Gürbilek Nurdan (2005 [1995]), *Yer Değiştiren Gölge* (L'ombra che cambia posto), İstanbul, Metis.
- (2012), *Benden Önce Bir Başkası* (Un altro prima di me), İstanbul, Metis.
- İrem Nazım (2004), “Undercurrents of European Modernity and the Foundations of Modern Turkish Conservatism: Bergsonism in Retrospect”, *MES* 4, 79-112.
- Moran Berna (1999 [1983]), *Türk romanına eleştirel bir bakış I* (Uno sguardo critico al romanzo turco I), İstanbul, İletişim.
- Parla Jale (2006), “Modernizmden postmodernizme Türk romanı” (Il romanzo turco dal modernismo al postmodernismo), in T.S. Halman (ed.), *Türk Edebiyatı Tarihi IV* (Storia della Letteratura turca IV), Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı, 411-419.
- Saraçgil Ayşe (2012), “Esilio, ibridazione, nazionalismo. L'esperienza poetica di Yahya Kemal e Nazım Hikmet”, *LEA-Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente* 1, 329-340.
- (2013), “La ricezione del canone europeo nel contesto turco”, *Transylvanian Review* XXII supp. 1, 62-76.
- Tanpınar Ahmet Hamdi (1996), *Yaşadığım Gibi* (Come ho vissuto), İstanbul, Dergâh.
- (2000 [1949]), *Huzur* (Quiet), İstanbul, Dergâh.



Burcu Güçük, *Resistanbul*, Croatia 2013

Ferite aperte. Riflessioni sulle relazioni tra cultura e politica in Turchia a margine degli eventi del Gezi Parkı

Lea Nocera

Università degli Studi di Napoli, L'Orientale (<lnocera@unior.it>)

Abstract:

In Turkey the historical process of political and social change has always seen the involvement of intellectuals, writers and academics. Starting from the most recent events of Gezi Parkı protests, in Istanbul and across Turkey throughout June 2013, this article investigates the role and strategies of Turkish intellectuals and writers in challenging authoritarianism and nationalism on one side, and promoting democratization and freedom rights on the other. Through their mobilization and activism and on a literary level through new tendencies disrupting the national literary canon, intellectuals and writers keep an eye on Turkish politics and question nationalism, the controversial past of the Turkish republic and the collective traumas and memories of the nation.

Keywords: Gezi Parkı, intellectuals, nationalism, Turkey, Turkish contemporary literature.

1. *Prologo*

Il calore dell'estate scorsa a Istanbul è anticipato dall'atmosfera calda, spesso rovente, delle proteste iniziate a fine maggio. Così come, la sensazione di aria pesante, prima ancora dell'afa, è provocata dai fumi di un'enorme quantità di gas lacrimogeni e urticanti, che la polizia usa per dissuadere una folla di manifestanti, che cresce di giorno in giorno. I gas invadono le strade, tagliando corto il respiro, restringendo la vista, e offuscando tutto in un grigiore denso. La "Turchia e tutti i suoi colori" – per citare lo slogan del Ministero della Cultura turco, usato in occasione della Buchmesse di Francoforte (2008) o della Book Fair di Londra (2013) – sembra svanire in una nuvola tossica.

2. *Le proteste*

La Turchia è travolta, al volgere della primavera, da un'ondata di manifestazioni. Lontane dalle rivolte, che agitano i paesi arabi, le proteste a Istanbul

scoppiano a margine di un evento che, soprattutto fuori i confini nazionali, può sembrare di dimensioni ridotte e piuttosto circoscritto: un progetto di trasformazione urbana, che prevede la demolizione di un parco, il *Gezi Parkı*, situato nella centralissima zona di Taksim, che dovrebbe lasciare spazio a un grosso centro commerciale e a una moschea, inglobati in un edificio dalle nostalgiche fattezze di caserme ottomane, distrutte dall'ondata modernista del 1940.

Quella che all'inizio appare come una manifestazione ambientalista, in realtà, assume, in un tempo molto breve, la forma di una grossa protesta contro la politica del governo, guidato dal partito dell'Akp (Adalet ve Kalkınma Partisi, Partito della giustizia e dello sviluppo) di Recep Tayyip Erdoğan. Un governo di oltre dieci anni, giunto oramai alla sua terza legislatura, che recentemente, accanto a un sorprendente sviluppo economico favorito da uno sfrenato neoliberalismo, si è contraddistinto per un crescente autoritarismo e un invasivo conservatorismo.

Le proteste del Gezi Parkı, ben presto dilagate in molte città della Turchia, diventano un'occasione per migliaia di persone e per molti gruppi, più o meno politicizzati, di manifestare pubblicamente e, al di là di divisioni e frammentazioni interne, il proprio dissenso nei confronti di un progressivo restringimento delle libertà personali. Oltre il diritto alla città, a cui si appellano i primi manifestanti e per cui lottano da anni numerosi gruppi, a Istanbul in particolare, impegnati in una battaglia impari contro una politica massiccia di trasformazione urbana – si reclama il diritto alla parola, i diritti per le minoranze, i diritti umani, l'uguaglianza di generi. L'eterogeneità e la trasversalità caratterizza l'insieme dei partecipanti alla protesta: fianco a fianco, o meglio spalla a spalla (*omuz omuza*), come si usa dire in turco, si ritrovano femministe e lgbt, anarchici e musulmani rivoluzionari, curdi, aleviti, marxisti, kemalisti che, pur non senza difficoltà, si uniscono per rivendicare la fine dell'autoritarismo e una democrazia effettiva e concreta¹.

La reazione del capo del governo si caratterizza per essere, sin da subito, estremamente dura e intransigente. Gli interventi della polizia sono particolarmente violenti, anche nei confronti di manifestanti pacifici, come denunciano del resto il rapporto di Amnesty International e l'ultimo rapporto annuale della Commissione europea sui progressi della Turchia nel processo di adesione all'Unione, in cui si critica l'uso eccessivo della forza e l'incapacità di dialogare con le forze politiche². Queste reazioni, a cui si aggiunge la censura operata dai media, a causa della quale quotidiani e canali televisivi non danno alcuna notizia di quanto accade nel paese, sollevano un forte malcontento e un profondo senso di solidarietà, tanto che le manifestazioni, di giorno in giorno, vedono un numero sempre maggiore di partecipanti. L'attacco contro le proteste pacifiche di una larga parte della società, viene interpretato come un colpo assestato alla democrazia e ai diritti civili, motivo per cui scatena una mobilitazione ad ampio raggio e, per diverse settimane, la vita politica, economica e sociale non fa che ruotare attorno agli eventi. I fatti del Gezi Parkı intervengono, infatti,

drasticamente in un corso ordinario delle cose, scompigliando le carte di un discorso politico e sociale. Per la loro portata è evidente, in breve tempo, come essi segnino un nuovo spartiacque nella storia del paese e determinino una ridefinizione delle configurazioni sociali, del lessico politico, delle istanze minoritarie. Il Gezi Parkı rappresenta un momento traumatico per la nazione, espressosi nella condizione di eccezionalità che caratterizza le prime settimane di giugno e, per molti versi, anche i mesi successivi. Inoltre, diventando un momento esteso per rivedere il processo e le dinamiche alla base di un'effettiva democratizzazione del paese, pone seriamente in discussione il nazionalismo di Stato e l'autoritarismo. Se le critiche si sollevano nell'immediatezza degli eventi, il discorso nelle rivendicazioni dei manifestanti, si allarga ad altre questioni e spinge a guardare al passato, in particolar modo ai numerosi eventi traumatici, che caratterizzano la storia repubblicana, fino ai tempi più recenti. In questo senso, un evento già traumatico impone lo sguardo e il confronto verso altri traumi, con le pagine più buie della Turchia, con le ombre che si aggirano inquiete sulla questione armena e curda, e delle minoranze in generale, o ancora sulla repressione dei movimenti politici e sociali.

3. Le reazioni del mondo della cultura

È appena trascorsa una settimana dall'inizio delle proteste, quando gran parte del mondo intellettuale e artistico prende la parola, si schiera apertamente, mobilitandosi contro il governo, a difesa della libertà di espressione e contro la censura. In pochi giorni, si distribuiscono volantini, si pubblicano appelli, si organizzano cortei di sostegno. Così lungo l'*Istiklal Caddesi*, il viale che porta al Gezi Parkı nella piazza di Taksim, sfilano le associazioni e i sindacati che riuniscono gli editori, gli scrittori, i traduttori, i critici cinematografici, i giornalisti³. All'interno del parco, che nel mese di giugno, per circa dieci giorni, si trasforma in uno spazio liberamente gestito dai manifestanti, che lo presidiano giorno e notte, su iniziativa di una casa editrice, la Sel Yayıncılık, e l'appoggio di altri editori, si costituisce una biblioteca pubblica. Allo stesso tempo, anche molti scrittori prendono posizione a favore dei manifestanti, mostrandosi pubblicamente al parco, come Yaşar Kemal e Murathan Mungan, oppure rilasciando senza sosta commenti e dure critiche sui social network, Twitter in particolare, come nel caso di Ahmet Ümit o Sema Kaygusuz, per citarne solo alcuni⁴. Il ricorso ai social network assume un peso rilevante nella diffusione di notizie sulle proteste. Per molti giorni, pur prendendo dimensioni sempre maggiori, i media ufficiali non danno alcuna notizia di quanto accade nel paese, mentre le informazioni corrono a una velocità sorprendente nella rete internet. I social network servono come luoghi di scambio di segnalazioni pratiche (come i recapiti telefonici di dottori e avvocati), ma sono anche importanti strumenti, per mettere a conoscenza degli eventi, le persone fuori dalla Turchia. In questo sforzo di diffondere le notizie, spiegare quanto avviene

e poi cercare una solidarietà internazionale, gli intellettuali, gli accademici e quanti operano nel mondo della cultura, si impegnano, traendo vantaggio dalle reti di relazioni costruite nel corso degli anni. Alcune agenzie letterarie, come AnatoliaLit, inviano dei racconti dettagliati, in cui è possibile leggere il pieno coinvolgimento e un profondo senso di indignazione⁵. Gli appelli e i comunicati stampa vengono tradotti in più lingue e, con il passare dei giorni, si moltiplicano le petizioni e le raccolte di firme, che chiedono una condanna internazionale per la reazione violenta della polizia. Tutto passa per il mondo virtuale, che amplifica, quelli che sono gli strumenti tradizionali di un repertorio di azione collettivo.

4. *Mobilitazioni degli intellettuali e passaggi letterari*

Le mobilitazioni degli intellettuali non sono, infatti, un fenomeno nuovo nella storia della Turchia (Monceau 2005, 109-110). Negli anni di transizione dall'impero alla repubblica, durante la rivoluzione dei Giovani turchi o anche nel primo periodo repubblicano, in molti casi i romanzieri, i poeti e i pensatori contribuiscono in modo determinante al cambiamento, alla definizione del progetto nazionale, mettendo al servizio della causa politica, e del potere, il proprio bagaglio e la propria funzione intellettuale. Le voci dissidenti non mancano, il più delle volte marginalizzate o costrette all'esilio e, se si fa eccezione del movimento Kadro, che negli anni Trenta apre un dibattito sull'ideologia kemalista, è, soprattutto, a partire dalla seconda metà del XX secolo, che i letterati e gli intellettuali, in generale, si fanno portatori di istanze critiche nei confronti dell'ideologia dominante e del potere centrale⁶. Una delle prime grandi manifestazioni di protesta degli intellettuali turchi si fa risalire al maggio 1950, precisamente alla campagna di mobilitazione, in sostegno a Nazım Hikmet⁷, in sciopero della fame per denunciare le condizioni carcerarie. Una serie di azioni, tra cui una petizione (che raccoglie 150 adesioni), un manifesto (*bildiri*), incontri e manifestazioni innescano un movimento che sensibilizza l'opinione pubblica nazionale e internazionale, sulla situazione delle libertà individuali in Turchia. Secondo alcuni studiosi, per il paese, questo è un evento quasi fondatore tanto dal punto di vista della storia intellettuale che dei diritti umani (Monceau 2005, 110; Toprak 2000). Una serie di iniziative costella i decenni successivi, ma il colpo di Stato militare del 1980 interviene in modo radicale, provocando una ridefinizione netta dell'agire politico e dei rapporti tra cultura e politica. La dura repressione, messa in opera durante il regime militare, suscita numerose reazioni che confluiscono nelle cosiddette "iniziative intellettuali" (*aydınlar giriřimi*): anche qui, petizioni e appelli, a favore della democrazia e del rispetto dei diritti umani, che coinvolgono una larga parte del mondo accademico e letterario. In questi anni, le limitazioni, i divieti, la censura impongono un cambiamento nelle dinamiche di partecipazione politica e una ridefinizione delle pratiche. Se il colpo di Stato

elimina i sodalizi tradizionali – sindacati, partiti, organizzazioni – non riesce a sopprimere, tuttavia, il dissenso che comincia a muoversi in altri spazi, con altri strumenti, un nuovo linguaggio. L'opposizione al regime si costruisce, quindi, attraverso delle strategie di azione collettiva, che invadono l'ambito culturale: intellettuali e vecchi e nuovi militanti si riuniscono attorno a iniziative culturali di critica e riflessione. Nascono riviste, gruppi di traduzioni, associazioni di scrittori, che cercano alternative al pensiero unico e investono, il proprio capitale culturale, a beneficio dei nuovi movimenti di rivendicazione – come il movimento femminista ed ecologista – per la riformulazione delle mobilitazioni identitarie (nel caso degli aleviti, ad esempio) e, più in generale, per la formazione di una società civile consapevole⁸.

Il cambiamento si riversa anche in letteratura, dove si sperimentano tecniche narrative e una nuova estetica, ci si sottrae allo schematismo e alla rigidità del canone letterario, che aveva dominato, fino ad allora in primo luogo, sovvertendo il piano linguistico, come spiega Jale Parla:

The decade that followed the 1980 military coup witnessed an unprecedented cultural diversification. [...] This paradoxical emancipation from many cultural inhibitions, which led to the emergence of discourses on sex, the popularity of arabesque, the recognition of marginal groups such as gays and transvestites, and the rise of feminism during the most oppressive and authoritarian decade in the republic's history, is also noted by Gürbilek, who writes, "It was a period when state violence was felt in its most undisguised form; and yet that period also brought a liberalization of cultural identities that had been imprisoned in a unitary discourse" (*Vitrinde* 102). [...] By exploiting local dialects, myths, legends, and esoteric texts, by venturing personal coinages or neologisms, or by attempting syntactic experiments, these writers have restored the power of words to the Turkish novel. (2008, 34-35)

Negli stessi anni, quindi, si avvia nel romanzo stesso, attraverso la metanarrativa, una riflessione critica sul ruolo degli scrittori e sulla valenza politica della letteratura. Come suggerisce Göknaç, gli autori che scrivono tra gli anni 1981-1999, come Orhan Pamuk e Latife Tekin, non lanciano soltanto una sfida alla forma e al contenuto ma

[...] more importantly, questioned established narratives of Turkish identity and history. In this period, writers began to transcend the limits of national traditions and to strive for international audiences. Thus, postmodernism in Turkish literature was a movement of rewriting and excavating the model forms of the previous fifty years. In other words, it forecast the shortcomings, failures and idealism of various projects of modernization. It did not, as is sometimes expressed, indicate a dismissal or failure of modernism, but rather introduced multiplicity to a rigid, universal, Eurocentric hierarchy of progress and development. (Göknaç 2008, 496)

A partire dagli anni Ottanta, nascono, quindi, nuove possibilità immaginate fuori dalla politica nell'ambito sociale, culturale e letterario che finiscono,

però, per incidere in modo sensibile sui processi di cambiamento della società e della politica turca. In particolare, la questione dell'identità nazionale e del nazionalismo inizia ad essere seriamente messa in discussione, e si scompone sempre di più la visione monolitica della società e del paese imposta dall'alto. Non è un processo facile e passaggi decisivi si vivono ancora attorno a momenti traumatici. L'assassinio del giornalista armeno Hrant Dink, nel gennaio 2007, apre una ferita profonda e riscopre altre ferite, mai rimarginate, che riguardano il passato del paese e la memoria collettiva. Si apre un dibattito importante sul nazionalismo, sulla necessità di confrontarsi con il passato che, nello specifico, significa sollevare la questione mai risolta del massacro degli armeni. Gli intellettuali sono in prima fila ed è interessante, come dopo questo tragico evento, si spendano in una nuova campagna internazionale, ancora un appello, lanciato via web, in cui chiedono ufficialmente scusa agli armeni per il massacro del 1915⁹.

Allo stesso tempo, si ripercorrono strade diverse per analizzare e comprendere i meccanismi, legati al discorso nazionalista e il rapporto complesso tra processi storici, sociali e culturali, che sono alla base della nazione turca. La letteratura, o meglio gli studi letterari, offrono una sponda ricca di spunti e di stimoli, rivelandosi uno strumento utile per "confrontarsi con le ferite aperte", come titola l'editoriale del numero della rivista *New Perspectives on Turkey* dedicato al tema "Literature and the Nation" (2007). Gli scrittori, inoltre, possono avere un ruolo determinante in una rielaborazione del trauma:

Writers often work through and explore the implications and consequences of these wounds not only for themselves or for other individuals, but also for society as a whole. In this context literature is an act of acknowledgment, recognition and encounter, which in many cases involves confrontation as well. Located between the personal and the social, with their various emotional, sensual and mental manifestations, literature has the potential to break open questions and silences involved in the individual and collective experiences of past and present. This is not only an issue of mediation and reflection. Literature may also unsettle and, thus, serve to rework, historical and social circumstances by way of bringing to light the hidden, the silenced and the repressed, more often than not in a discomfiting and disturbing manner. (Köroğlu, Yükever 2007, 5)

5. *Gli anni duemila*

La Turchia approda al nuovo millennio, ed oramai diverse cose sono cambiate. Il sistema politico è in profonda crisi: eroso dalla corruzione e dal malgoverno, non è in grado di rispondere alle richieste di democratizzazione e stabilità da parte della popolazione. D'altra parte, una serie di eventi, di iniziative e di campagne della società civile contribuiscono a costruire una consapevolezza e nuove solidarietà nell'azione comune. La vittoria del partito Adalet ve Kalkınma Partisi (Akp), il partito per la giustizia e lo sviluppo, nel novembre 2002 deve molto anche alla voglia di rottura e rinnovamento, che attraversa il

paese. E, senza dubbio, gli anni duemila segnano un nuovo corso per il paese: la crescita economica, un programma di riforme, stimolato anche dal processo di adesione europea, e una politica rampante, mutano tanto l'immagine della Turchia all'estero quanto la percezione che ne hanno i suoi cittadini. Oltreconfine, il paese si guadagna un ruolo di prestigio internazionale, grazie alla politica estera e a un'espansione economica mentre intanto, a livello nazionale, si toccano quelle che sono, da sempre, le corde sensibili della politica – i militari, la questione curda, la libertà di espressione – e si intravedono spiragli, o comunque, si alimentano le aspettative, per una democratizzazione reale. I vantaggi della crescita e di questi cambiamenti ricadono anche sul mondo della cultura, che si dilata in una proliferazione di università private, case editrici, nuove collane editoriali e riviste, gallerie d'arte e centri culturali, società di produzione cinematografica. Un grosso investimento arriva, in particolare, dai privati: le grandi famiglie imprenditoriali, a capo di solide holding (Koç, Sabancı), e le banche in particolare (Yapı Kredi, Akbank, Garanti). Con qualche difficoltà, ma comunque in piena attività, resistono ancora le cooperative e piccole edizioni indipendenti. In modo parallelo, si amplia e diversifica l'offerta dei titoli, tanto in ambito letterario che saggistico. Un'offerta che, se di certo corrisponde a una necessità di differenziare le opzioni, dettata dal mercato, è anche una risposta alla domanda di conoscenza e di curiosità per i fenomeni sociali, per i processi politici, di cui oramai si discute in Turchia, molto più di quanto non accadesse nei decenni precedenti. Lo dimostrano le pubblicazioni che trattano argomenti sensibili, come la questione delle minoranze, o che cercano di investigare nei meandri, spesso oscuri, della storia nazionale (basti pensare alle pubblicazioni di storia orale e di memorie che riguardano gli armeni, ma anche la quotidianità nei primi anni della repubblica). La letteratura vede, oramai, l'affermazione di diversi generi letterari, in particolare il romanzo storico e il noir, sembrano incontrare molto consenso. Inoltre, si pubblicano le opere di autori curdi, come Mehmed Uzun o Bejan Matur, oltre che in turco anche in lingua curda. Questa ricchezza del panorama culturale, che certo non si sviluppa all'improvviso né soltanto con la favorevole congiuntura economica, subisce, in parte, anche l'influenza di un'apertura nei confronti della Turchia e di una curiosità per la sua produzione artistica che si sviluppa all'estero, in Europa in particolare.

Negli ultimi anni, la Turchia annovera una serie di eventi importanti: è paese ospite alla Buchmesse di Francoforte (2008) e alla Book Fair di Londra (2013), mentre in Francia si organizza la *Saison de la Turquie* (2009-2010)¹⁰. Queste iniziative diventano momenti importanti per far conoscere il paesaggio culturale turco e hanno il merito di ridurre, almeno in parte, la condizione di marginalità, in cui si trovava la letteratura turca fino a non molto tempo prima. Una prova è, anche, l'aumento esponenziale delle traduzioni letterarie dal turco nelle lingue europee, di certo favorite anche da un programma di sostegno governativo, istituito nel 2005, il cosiddetto "Teda Project".

Di fatto, il governo turco individua nella cultura un ulteriore canale strategico, per affermare una visione positiva e rigenerata del paese. Tuttavia, se può contare sull'opera ricca e autorevole di molti scrittori, non può invece godere del loro sostegno incondizionato. A Francoforte, dove si lancia lo slogan "La Turchia e tutti i suoi colori", il premio Nobel Orhan Pamuk, nel discorso ufficiale di apertura, denuncia, davanti al Presidente della repubblica Abdullah Gül, la difficile condizione in cui scrivono gli autori in Turchia, stretti tra la censura e gli attacchi giudiziari, intentati o minacciati contro di loro (Pamuk 2008). Il titolo coniato per la Buchmesse, poi ripreso per la manifestazione di Londra, nasconde una grande contraddizione. Nella sua semplicità, risulta accattivante ed è utile a promuovere la letteratura turca come un caleidoscopio, in cui le molteplici diversità del paese – linguistiche, etniche, religiose – possono comporsi e ricomporsi nell'estro creativo. Questo pluralismo, che senza dubbio gli autori cercano di tradurre in narrativa, si scontra, in Turchia, con una rigidità del discorso nazionalistico che, seppure sotto altre forme, persiste anche con l'Akp. I tentativi di irreggimentare il pensiero e la scrittura, assestando colpi al mondo intellettuale e accademico, con arresti e accuse, sono denunciati costantemente da alcuni anni. Dopo i processi intentati contro Pamuk e la scrittrice Elif Şafak, nel 2006, a partire dal 2009, si assiste ad un aumento delle misure di repressione, da parte del governo, che si scagliano, in particolare, contro il mondo della ricerca e dell'insegnamento. Una serie di arresti di figure intellettuali indipendenti, tra cui l'editore Ragıp Zarakolu, accusati di organizzazione terroristica, generano preoccupazione e sconcerto. Parte in Francia una campagna di sostegno, il GIT – Groupe international de travail sur la liberté de recherche et d'enseignement en Turquie – che, in pochi mesi, coinvolge molti ricercatori, dentro e fuori la Turchia. Di fatto, però, continua ad avere un grande impatto la nuova immagine scintillante che si è costruita il paese all'estero, ma dei colpi bassi del governo all'estero non si sa davvero molto, se non soltanto in ambienti, tutto sommato, ristretti o, ancora, sulla scia di casi eclatanti, come i processi intentati contro gli scrittori. Questo, almeno, fino alle recenti proteste. Dopo un iniziale scetticismo e una relativa sorpresa, comincia a emergere, grazie agli eventi del Gezi Parkı, soprattutto per la loro intensità e durata, l'altra faccia del successo turco degli ultimi anni.

6. *Nuove traiettorie*

La scrittrice e giornalista Ece Temelkuran nel commentare le proteste afferma:

The protests that have now engulfed the country may have begun in Gezi Park in Taksim, the heart of Istanbul. It was never just about trees, but the accumulation of many incidents. With the world's highest number of imprisoned journalists, thousands of political prisoners (trade unionists, politicians, activists, students, lawyers) Turkey has been turned into an open-air prison already. Institutional checks and balances

have been removed by the current Akp government's political manoeuvres and their actions go uncontrolled. (Temelkuran 2013)

Gli scrittori, gli intellettuali, il mondo della cultura, tutto ha il merito di non aver mai smesso di condannare, apertamente, e in occasione delle *kermesse* internazionali, il deterioramento progressivo delle condizioni di libertà fondamentali in uno Stato di diritto, che si vuole democratico¹¹. Gli attacchi contro di loro continuano, mentre le proteste sono in corso, e anche dopo.

La violenza degli eventi provoca una distinzione netta e mostra una contrapposizione tra le istanze di una società, sempre più consapevole e critica, aperta verso l'esterno, e una politica che si ripiega su delle linee dure, in cui si uniscono le esigenze del neoliberismo e un conservatorismo soffocante. La creatività, l'inventiva, i colori degli striscioni, messi uno accanto all'altro, la curiosità e la vivacità che emergono nei dibattiti pubblici quotidiani, l'ironia e il coraggio, che accompagnano tutte le giornate, durante e anche dopo le proteste, sono la risposta coraggiosa alla violenza e al grigiore di un potere forte, che contrae il pluralismo in un ordine compartimentato. Il mondo intellettuale si adopera, sin dalle prime ore, a denunciare, ma anche a tradurre in poesie e racconti, le passioni contrastanti di quelle ore, anche molto difficili, ricerca, nella propria tradizione culturale, i richiami alla resistenza, alla libertà, alla pace e alla fratellanza, si apre in un confronto generazionale virtuoso per uno scambio di strumenti, di parole, di esperienze¹². Il suo impegno, in questo modo, legittima le proteste e contribuisce a creare le condizioni per una transizione politica e culturale importante. Come spiega il noto scrittore Ahmet Ümit, al Gezi Parki si è fatto il primo passo per una nuova Turchia (Ümit 2013). Per la prima volta, la società si oppone alla cultura del padre (*baba kültürü*), a una cultura di sottomissione e obbedienza, che caratterizza la storia della Turchia, a tal punto – sostiene lo scrittore – che, nella letteratura turca, a differenza di quella occidentale, non si legge mai di patricidi, neanche nei romanzi di uno scrittore come Halikarnas Balıkcısı, che ha ucciso veramente suo padre. “A Gezi si è compiuto un primo sforzo per scrollarsi di dosso una cultura patriarcale penetrata nell'anima della società. [...] E se ora è uno slancio, in futuro si trasformerà in un dato di fatto” (Ümit 2013)¹³.

Note

¹ Sull'eterogeneità e altre caratteristiche dei partecipanti alla mobilitazione del Gezi Parki, è interessante l'analisi politologica, che presenta la studiosa Elise Massicard sul blog dell'Observatoire de la Vie Politique Turque (Ovipot), afferente all'Institut français des études anatoliennes (Iféa), “Mais qui représente le mouvement Gezi?”, 7 juin 2013. Accessibile alla pagina web: <<http://ovipot.hypotheses.org/8910>> (09/2013). Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice.

² Il rapporto di Amnesty International, pubblicato il 2 ottobre 2013, si intitola “Turkey: Gezi Park Protests: Brutal Denial Of The Right to Peaceful Assembly in Turkey” e si può scaricare interamente al seguente link: <<http://www.amnesty.org/en/library/info/EUR44/022/2013/en>>

(10/2013); il rapporto della Commissione europea, che rientra nei documenti annualmente pubblicati, relativi ai progressi, conseguiti dai paesi coinvolti nel processo di allargamento dell'UE, è stato pubblicato il 16 ottobre 2013 e si può leggere e scaricare al link: <http://ec.europa.eu/enlargement/pdf/key_documents/2013/package/brochures/turkey_2013.pdf> (10/2013).

³ Tra le associazioni che organizzano cortei, conferenze stampa pubbliche all'ingresso parco o presidiano con stand permanenti, ci sono: la Piattaforma degli editori (*Editör Platformu*), il Sindacato degli scrittori (*Türkiye Yazarlar Sendikası*) e l'Associazione degli scrittori PEN (*PEN Yazarlar Derneği*), l'Unione e l'Associazione dei traduttori (ÇEVBİR, ÇEVDER, TÜÇEB), l'Associazione dei critici cinematografici (*Siyad/Fipresci*) e l'Unione dei giornalisti turchi (TGS, *Türkiye Gazeteciler Sendikası*).

⁴ Agli scrittori turchi, che prendono posizione durante gli eventi del Gezi Parkı, dedica un reportage anche il supplemento settimanale del quotidiano francese *Le Monde*: Perrier Guillaume, "Les écrivains turcs portent la plume dans la rue", *Le Monde Livres*, 28 juin 2013, 3.

⁵ È possibile leggere il comunicato di AnatoliaLit al seguente link: <<http://houseofananspress.wordpress.com/2013/06/05/report-from-turkey/>> (10/2013).

⁶ In ambito letterario, la critica al kemalismo si legge nei romanzi che narrano dell'Anatolia e del conflitto città-campagna (Saraçgil 2001, 245-264).

⁷ Nâzım Hikmet (1901-1963) è tra i più importanti intellettuali turchi del Novecento e il più conosciuto all'estero. Poeta, scrittore, drammaturgo, nasce a Salonico in una famiglia aristocratica, partecipa alla guerra di indipendenza turca e compie gli studi in Unione Sovietica, dove si avvicina al comunismo. Per le sue attività politiche, al suo rientro in Turchia, viene condannato, nel 1938, a 28 anni e 4 mesi di prigione. Liberato nel 1950, anche grazie a una campagna di appoggio internazionale, subisce due attentati e abbandona clandestinamente la Turchia. Persa la cittadinanza turca, muore in esilio, a Mosca. In Turchia, in occasione del cinquantenario della morte, nel 2013, sono apparse diverse pubblicazioni sulla sua figura e riedizioni delle sue opere, ma un processo di riabilitazione del poeta è in corso già da alcuni anni. In particolare, nel 2009, il governo gli ha restituito postuma la cittadinanza e il presidente della Grande Assemblea, in occasione di un impegno istituzionale a Mosca, ha reso omaggio alla sua tomba. In Italia, l'opera di Hikmet è stata tradotta principalmente da Joyce Lussu e, nel 2010, è stato pubblicato per i tipi Mondadori il romanzo *Gran bella cosa è vivere, miei cari*, nella traduzione di Giampiero Bellingeri.

⁸ A tale riguardo, è molto interessante l'esperienza di Yazko, Yazar Kooperatifi, una cooperativa di scrittori e traduttori, fondata nel 1982, che pubblica diverse riviste letterarie, si adopera nella traduzione in turco di saggi di critica dalle lingue europee, e inaugura la prima collana di studi di genere in Turchia.

⁹ L'appello "Chiediamo scusa" (<www.ozurdiliyoruz.com>) è presentato il 15 dicembre 2008 e, quindi, appena un mese prima del primo anniversario della morte di Hrant Dink. Lanciato su iniziativa di duecento intellettuali turchi, tra cui in prima fila Ahmet Insel, Ali Bayramoğlu, Baskın Oran, Cengiz Aktar, formula in questo modo le scuse: "1915'te Osmanlı Ermenileri'nin maruz kaldığı Büyük Felâket'e duyarsız kalınmasını, bunun inkâr edilmesini vicdanım kabul etmiyor. Bu adaletsizliği reddediyor, kendi payıma Ermeni kardeşlerimin duygu ve acılarını paylaşıyor, onlardan özür diliyorum" (La mia coscienza rifiuta la negazione e l'insensibilità nei confronti della Grande catastrofe che hanno subito gli armeni ottomani nel 1915. Io rifiuto questa ingiustizia e condivido i sentimenti e il dolore delle mie sorelle e dei miei fratelli armeni, e chiedo loro perdono).

¹⁰ Nel frattempo, alcuni artisti turchi ricevono premi prestigiosi, come il premio Nobel a Orhan Pamuk (2006), l'Orso d'oro di Berlino a Semih Kaplanoğlu (2010) e il Grand Prix della Giuria di Cannes a Nuri Bilge Ceylan (2011).

¹¹ In tal senso, la posizione presa nell'editoriale di *New Perspectives on Turkey. Special Issue on Literature and the Nation* appare molto chiara: "We believe that is a political urgency – and our intellectual responsibility – to intensify efforts to confront nationalism's symbolic and physical violence which various social groups have experiences in the past and present" (Köröğlu, Yüksekver 2007, 6).

¹² Nei mesi estivi del 2013, molte riviste dedicano numeri monografici agli eventi del Gezi Parkı, tra queste alcune riviste di poesia come *Kurşun Kalem* (Matita) e *Şiirden dergisi* (Rivista di poesia); altre affrontano l'attualità, partendo da una prospettiva storica, come *Toplum ve Bilim*, una rivista di studi storici e sociali, che si concentra sugli anni Settanta, a conferma della necessità di trovare continuità politiche – e generazionali – al di là delle censure e delle fratture.

¹³ Le citazioni si riferiscono alle affermazioni dello scrittore, rilasciate in un'intervista apparsa sul quotidiano turco *Radikal*, il 9 settembre 2013. Di seguito, l'originale per intero: “Bizim edebiyatımızda, Batı edebiyatının aksine baba katli yoktur biliyor musunuz... Baba bizi dövse de, -ki döver-, doğrusuna yanlışına boyun eğdiğimiz biridir. Örneğin Halikarnas Balıkcısı babasını öldürmüştür ama romanını yazmamıştır. Metaforik olarak babayı öldürmek çok önemli bir olgudur çünkü baba aynı zamanda ‘Tanrı’dan yetki almış devlet’i sembolize eder. Bu anlamda edebiyatta ‘babayı öldürmek’ kulluk kültüründen uzaklaşmamızın başlangıcıdır. Gezi’de yapılan ve Başbakan’ın kendisine karşı düzenlenmiş komplo sandığı şuydu: Babaya ilk kez karşı geliniyordu. Gerçekten Türkiye’yi kazanmak istiyorlarsa, tüm siyasi partilerin bunu okumasını tavsiye ederim. Çünkü bir toplumun ruhuna sinmiş bir kültürden sıyrma çabasıydı olan. Toplum ilk kez babaya ve kul kültürüne karşı gelmeyi denedi, yine deneyecek. Bugün bu bir eğilimdir, yakın zamanda olguya dönüşecektir”. (Nella nostra letteratura, al contrario della letteratura occidentale non ci sono patricidi, lei lo sa... Anche se un padre picchia – e capita – a torto o a ragione bisogna ubbidirgli. Ad esempio Halikarnas Balıkcısı uccise il padre ma non ne ha scritto un romanzo. In senso metaforico uccidere il padre è un evento molto importante perchè il padre ha ricevuto l'autorità da ‘Dio’ e allo stesso tempo simboleggia lo Stato. In tal senso ‘uccidere il padre’ in letteratura è l’inizio di un nostro allontanamento dalla cultura della sottomissione. Ciò che è accaduto a Gezi e che il capo del governo ha ritenuto essere un complotto ordito contro di lui non è altro che una sfida contro il padre. Se i partiti politici vogliono davvero conquistare la Turchia, il mio consiglio è che lo capiscano. A Gezi si è compiuto un primo sforzo per scrollarsi di dosso una cultura patriarcale penetrata nell’anima della società. Una volta che la società si è opposta al padre e alla cultura della sottomissione, lo farà ancora. E se ora è uno slancio, in futuro si trasformerà in un dato di fatto).

Riferimenti bibliografici

- Belge Murat (1983), “Tarihi gelişme süreci içinde aydınlar” (Gli intellettuali nel processo storico), in Id. (hzrl.), *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi* (Enciclopedia della Turchia repubblicana) 1, İstanbul, İletişim Yayınları, 122-129.
- Gökner Erdağ (2008), “The Novel in Turkish: Narrative Tradition to Nobel Prize”, in R. Kasaba (ed.), *The Cambridge History of Turkey*, vol. 4, *Turkey in the Modern World*, Cambridge, Cambridge UP, 472-503.
- Köroğlu Erol, Yenal Zafer, Deniz Yüksek, eds (2007), “Editors’ Introduction: Literature and the nation: Confronting unhealed wounds”, *New Perspectives on Turkey. Special Issue on Literature and the Nation* 36, 5-10.
- Massicard Elise (2013), “Mais qui représente le mouvement Gezi?”, 7 juin, İstanbul, Ovipot, accessibile alla pagina web: <<http://ovipot.hypotheses.org/8910>> (10/2013).
- Monceau Nicolas (2005), “Les intellectuels mobilisés: le cas de la Fondation d’histoire de Turquie”, in G. Dorronsoro (sous la dir.), *La Turquie conteste. Mobilisations sociales et régime sécuritaire*, Paris, CNRS Editions, 109-126.
- Pamuk Orhan (2008), “Pamuk’s opening speech marked Frankfurt Book Fair 2008”, hold on 14th October 2008”, accessibile alla pagina web: <<http://www.orhan-pamuk.net/news.aspx?id=19&lng=eng>> (09/2013).

- Parla Jale (2008), "The Wounded Tongue: Turkey's Language. Reform and the Canonicity of the Novel", *PMLA* 123, 1, 27-40.
- Perrier Guillaume (2013), "Les écrivains turcs portent la plume dans la rue", *Le Monde Livres*, 28 juin, 3.
- Saraçgil Ayşe (2001), *Il maschio camaleonte*, Milano, Bruno Mondadori.
- Temelkuran Ece (2013), "Ece Temelkuran's article for Newstatesman: People have killed their fear of authority - and the protests are growing". Accessibile alla pagina web: <<http://www.ecetemelkuran.com/kategori/haberler/42955/ece-temelkurans-article-for-newstatesman-people-have-killed-their-fear-of-authority---and-the-protests-are-growing>> (09/2013).
- Toprak Zafer (2000), "Nâzım Hikmet'in açlık grevi. Mayıs 1950" (Lo sciopero della fame di Nazim Hikmet), *Toplumsal Tarih Dergisi* 77, 9-17.
- Ümit Ahmet (2013), "Ezgi Başaran ile söyleşi: Toplum ilk kez babaya karşı gelmeyi denedi" (Intervista con Ezgi Başaran: La società ha provato per la prima volta a contrastare il padre), *Radikal*, 9 settembre, accessibile alla pagina web: <http://www.radikal.com.tr/yazarlar/ezgi_basaran/toplum_ilk_kez_babaya_karsi_gelmeyi_denedi-1149882> (09/2013).
- Zürcher Erik Jan (1997 [1993]), *Turkey: A Modern History*, London, I.B. Tauris.

Silenzio del trauma. Nazionalismo turco, ebrei e politiche di turchificazione

Ayşe Saraçgil

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

Abstract:

This article focuses on the problematic silence which characterizes the existence of the Jews in the Turkish public sphere. This silence permeates the period of the transition from the Empire to the Republic: under the latter, it becomes instrumental in the construction of a narrative of a long and unproblematic coexistence with the Turkish nation, producing an image of the Jews as the only non-Muslim population to have serenely traversed the transition and settled into the nation. This article starts from a reflection on the few literary traces, such as the works of Sevim Burak and Mario Levi, which emerged during the last decades of the 20th century. Consequently, through a re-reading of the historical formation of Turkish nationalism, the silence of the Jews is understood as the effect of the traumatic exclusion inflicted by the assimilatory character of this nationalism.

Keywords: Jews, Mario Levi, Turkish language, Turkish literature, Turkish nationalism.

In questo articolo desidero cominciare ad esplorare gli effetti traumatici del nazionalismo turco sulla comunità ebraica ottomana nella prima metà del Novecento. Si tratta di un trauma di esclusione che gli ebrei, diversamente da altre comunità non musulmane dell'impero, vivono in silenzio mentre i turchi lo negano. I primi cenni alla tensione di essere ebrei in Turchia erano apparsi nella letteratura degli anni Settanta, nei racconti di Sevim Burak¹, anche se le sue allusioni bibliche venivano percepite come un discorso religioso universalistico e sollevavano il lettore dall'interpretare la sua ricerca identitaria in riferimento allo specifico contesto sociale (Gürsel 2002, 272). Non più astrazioni ma un esplicito *silenzio* caratterizza anche la faticosa ricostruzione della memoria degli ebrei turchi fatta in *Istanbul era una favola* da Mario Levi². Primo scrittore a dichiararsi esplicitamente ebreo, Levi, ha fondato la sua poetica sulla propria identità minoritaria, raccontando in questo lungo romanzo l'esistenza di una

famiglia ebraica di Istanbul durante l'arco di tre generazioni. La narrazione corre dalla fine dell'Ottocento fino agli ultimi anni del Novecento, percorrendo indirettamente la storia della nazione sin dalla sua genesi. Levi rivendica la sua forte riluttanza autoriale come un atto di rispetto nei confronti dei suoi protagonisti. Pur essendo anche stilisticamente giustificata, tale scelta evidenzia soprattutto la dimensione intenzionale del silenzio. Spostandosi dall'ambito letterario, dove del resto gli scrittori appartenenti alle "minoranze" e, gli ebrei in particolare, brillano per l'assenza della loro voce, il silenzio ebraico appare complice di una narrazione che accredita senza smentite, né riserve, una convivenza tanto lunga quanto non problematica, anzi esemplare, tra gli ebrei e i turchi, che perdura nel contesto nazionale. Il permanere di tale narrazione sembra rispondere a un forte bisogno degli stessi ebrei, un esempio ne è la Fondazione istituita nel 1989 dall'*élite* economico-culturale ebraica, per preparare i festeggiamenti del 500° anniversario dell'accoglimento, nel 1492, degli ebrei cacciati dalla Spagna da parte degli ottomani, allo scopo di ribadire alla Turchia e al mondo la perdurante gratitudine della comunità³ (Bali 1999, 15). Così, e non per la prima volta, questa narrazione viene utilizzata sul palcoscenico internazionale per respingere le critiche nei confronti dei Turchi per il trattamento subito dai non musulmani, durante la transizione dall'impero alla nazione. La versione dei rapporti così stabilita invade tutti gli ambiti, inclusa la storiografia, togliendo spazio alla riflessione analitica. Storici come Naim Gülyüz o Stanford J. Shaw, che hanno affrontato la storia della comunità ebraica in rapporto all'impero e alla repubblica, hanno seguito l'approccio selettivo, adottato negli anni 1940-1950 dallo storico ebreo Avram Galanti, che faceva emergere solo i lati positivi, senza indagare le tensioni né approfondire i problemi (Bali 1999, 13-32). Tale adesione acritica ad una narrativa tutta in favore della nazione egemone, l'uso strumentale, difensivo della storia stessa, continuano ad impedire un vero confronto, e condannano le parti a perpetuare una sorta di finzione con ruoli eternamente prestabiliti. In questa finzione, gli ebrei emergono come l'unica popolazione non musulmana ad avere attraversato, praticamente senza problemi o sofferenza, il periodo di transizione dall'impero alla repubblica, e, salvo pochi "spiacevoli incidenti", ad essersi perfettamente ambientata nella nazione. Invece paradossalmente proprio questo rapporto speculare stabilito tra la tolleranza, l'accettazione, la solidarietà dei turchi e la fortunata condizione degli ebrei, dimostra, senza necessità di prova ulteriore, l'asimmetria del rapporto che cerca di nascondere. Infatti la sensibilità letteraria, la sua capacità di evidenziare il nerbo delle vite umane, malgrado la reticenza narrativa degli autori sopra ricordati, dimostra che per la schiacciante maggioranza turco-musulmana, nonostante la docile, talvolta persino entusiastica accettazione di una radicale turchificazione linguistica e culturale, l'ebreo continua a rappresentare un problema di alterità, e la sua cittadinanza rimane tuttora guardata con sospetto.

Una riflessione seria e analitica sull'argomento, come scrive Rifat Bali, l'autore di numerosi ed importanti saggi sui rapporti problematici della comunità con

il nazionalismo turco, sconta le difficoltà di trovare materiale non contaminato dalla narrazione cui si è accennato sopra. I testimoni ebrei di eventi avversi nei confronti dei non musulmani insistono a tacere; persino tra generazioni si è fatta molta attenzione a non trasmettere le memorie, se non in maniera sterilizzata o edulcorata (1999, 27). Per giungere a una spiegazione, seppur parziale, delle ragioni che possono avere spinto un'intera comunità a scegliere con tanta convinzione l'oblio e il silenzio, credo che si debbano analizzare i punti salienti della modernizzazione ottomana e della costruzione del nazionalismo turco.

Cominciato a germogliare negli ultimi anni dell'Ottocento il nazionalismo turco rappresentò l'ultima risorsa dell'*élite* ottomana per salvare se non l'impero almeno lo stato, dopo che erano falliti sia il progetto di costruzione di una nazione ottomana senza discriminazioni di natura religiosa, sia il tentativo panislamista di Abdülhamid II di legittimare il potere imperiale facendo leva sulla *ümme*, la comunità ideale dei musulmani⁴. Le riforme che dal Settecento avevano coinvolto l'*élite* dello stato dell'*Ancien Régime*, avevano avuto carattere difensivo, essendo state ideate con lo scopo di conservare la struttura tradizionale del potere imperiale. Infatti queste riforme, pur avendo creato nuove istituzioni, modernizzato lo stato e i suoi apparati, modificato l'universo semantico, sistemando l'impero nell'orbita della civiltà occidentale, non avevano cambiato le fondamentali caratteristiche del potere. Il governo ottomano era tradizionalmente basato sul principio di mantenere separate certe categorie binarie: uomini/donne, musulmani/non musulmani, governanti/governati. Le *élite* governanti, la cui separatezza dal corpo sociale era essenziale, non ebbero mai legami di sangue con la dinastia, ma furono costituite in altri modi: si distinguevano per la lealtà alla casa regnante, per l'appartenenza, per nascita o per conversione, alla religione musulmano-sunnita, per la padronanza dell'alta cultura ottomana e della sua lingua. Nel frattempo la popolazione viveva divisa in comunità religiose, le *millet*, godendo di libertà di culto e ampie autonomie giuridiche, culturali e linguistiche. I non musulmani non potevano essere chiamati alle armi e pagavano tasse più onerose rispetto ai musulmani: la loro era la condizione dei "protetti" con un'inferiorità formalmente definita. Le *millet* cristiane e ebraiche al loro interno erano riccamente diversificate: i cristiani in ortodossi, cattolici, e protestanti; gli ebrei in safarditi, ashkenaziti, romanioti, *dönme*. Questi ultimi, detti Credenti (*MaGaminim*) erano i seguaci del rabbino messianico Shabbatai Tzevi, che nel 1666 avevano seguito nella conversione all'Islam. Vivevano in apparenza come musulmani, rimanendo in realtà legati alla tradizione tracciata dallo Tzevi, concentrati nelle città costiere, Salonicco, Izmir, Istanbul, isolandosi, anche a causa dell'endogamia, sia dai musulmani che dagli altri ebrei (Baer 2010, 1-24).

1. *Modernizzazione*

A problematizzare la frammentazione comunitaria della società imperiale fu la supremazia militare e mercantile europea del Settecento che, favorendo

nell'ambito dei privilegi commerciali (*capitolazioni*) (Eldem 2006, 291) i membri delle *millet* cristiane, modificò l'equilibrio sociale, permettendo a questi ultimi di arricchirsi a scapito dei musulmani e degli ebrei. Gli echi dei moderni movimenti socio-culturali ottocenteschi trovarono facile ricezione in seno alle comunità cristiane, favorendo l'affermazione di sentimenti di identificazione con la modernità europea e permettendo la formazione, su base religiosa, linguistica ed etnica, di movimenti di resistenza alla sovranità ottomana.

La reazione musulmana a tali mutamenti si ebbe intorno al 1860, attraverso l'organizzazione clandestina del movimento dei Giovani Ottomani, i quali, considerando troppo arrendevoli le concessioni della corte alle richieste europee in appoggio alle rivendicazioni delle *millet*, si proponevano di guidare il processo di modernizzazione senza sacrificare la natura musulmana della sovranità imperiale. I Giovani Ottomani facevano parte della nuova *élite* governante ottomana, formata per soddisfare le esigenze della modernizzazione, i cui punti di forza erano l'apprendimento delle lingue europee e di nuove competenze tecnico-amministrative (Findley 2010, 104-106). Utilizzavano un linguaggio derivato dall'Illuminismo, attribuivano la causa principale del declino imperiale al despotismo del suo governo e ascrivevano la sua arretratezza al basso livello culturale del popolo. Usando la loro capacità di navigare nel nuovo universo semantico, portarono il processo di riforma al di fuori dello stato dell'*Ancien Régime* e crearono un moderno spazio pubblico musulmano. Pur volendo, in ultima analisi, conservare la struttura tradizionale del potere e la supremazia musulmana, credevano nella necessità di riformare entrambi. Non solo il progresso, ma anche la loro partecipazione al processo decisionale dipendeva dall'attuazione di un regime costituzionale, perciò l'educazione alle nuove idee e alla cultura scientifica della popolazione musulmana, al fine di ottenerne l'appoggio, era un imperativo ineludibile.

La necessità di spostare la lealtà dalla dinastia allo stato moderno e creare una società politica evidenziò l'urgenza di trasformare innanzitutto la lingua in uno strumento adatto a comunicare e confutare idee. La lingua delle istituzioni e dell'alta cultura imperiale, formalizzatasi in un contesto di intertestualità islamica, volta a riaffermare una verità universale ed eterna, aveva finito per mescolare quasi liberamente il turco, l'arabo e il persiano: era diventata lo strumento di una poetica fortemente retorica, che poteva essere padroneggiata in tempi molto lunghi; occorreva semplificarla e adeguarla alla prosa (Ertürk 2001). Esponenti del movimento si impegnarono in tale sforzo, applicandosi nel contempo a disseminare attraverso nuovi strumenti di comunicazione – giornali, teatro, romanzi – le idee politiche moderne e liberali: patriottismo e libertà. L'opposizione al despotismo del sultano li accomunava ai giovani delle comunità cristiane, anche se la natura difensiva della loro politica derivava proprio dalle rivendicazioni nazionalistiche e territoriali di queste ultime.

2. *Gli ebrei*

La presenza numerica degli ebrei nell'impero ottomano fluttuò costantemente, seguendo il ritmo degli eventi e delle migrazioni. Alla fine del Cinquecento erano circa 150.000 e ammontavano al 2% della popolazione totale. Nell'Ottocento, pur con delle cifre totali mutate, la percentuale rimase più o meno stabile⁵. Gli ebrei, la più piccola comunità non musulmana, vivevano in Palestina, nelle grandi città costiere del Nord Africa, in quelle della Macedonia, della Tracia, dell'Egeo e a Istanbul. In particolare a Salonicco erano numerosi tanto da costituire la comunità più grande dopo i musulmani. Nella capitale erano concentrati sulle rive del Corno d'Oro, nei quartieri di Balat, Kağıthane e Hasköy. Nell'Ottocento, la parte più ricca di loro si spostò nei quartieri cristiani di Galata e Pera, mentre una parte preferì il Bosforo o, addirittura, la costa anatolica della città (Shaw 1991, 207; Bornes-Varol 1994). Composta da gruppi in parte indigeni dei territori conquistati dagli ottomani, in parte emigrati da paesi cristiani, gli ebrei risiedevano in diverse regioni dell'impero, parlando una vasta varietà di lingue (Ortaylı 2002, 129-130)⁶.

Grati per la generosità della dinastia ottomana che li aveva accolti nel 1492 e aveva continuato a dare rifugio ai profughi dei *pogrom*, che a partire dal tardo Seicento avevano insanguinato periodicamente i paesi dell'Europa Orientale, gli ebrei erano ben attenti a non alienarsi i favori del sultano. Conducevano una vita regolata dal rispetto delle consuetudini, erano divisi in molte comunità, pronti a litigare su ogni aspetto della liturgia e delle tradizioni (Shaw 1991, 157). Nel contesto della società ottomana, organizzata sul principio della separazione dei diversi, gli ebrei furono per secoli soggetti a opposte tensioni: l'una tendente al rafforzamento dell'individualità e della differenza, l'altra orientata all'assimilazione culturale; su questo sfondo la vita quotidiana produceva un'infrastruttura culturale comune a tutti, anche se nessuna comunità l'avrebbe mai ammesso (Rozen 2006, 259).

La posizione degli ebrei nel quadro dell'impero in trasformazione aveva molte similitudini con quella della popolazione musulmana. La loro partecipazione diretta nella nuova "modernità" fu lenta quasi quanto quella dei musulmani, dal momento che neanche gli ebrei potevano realmente dire di avere un facile dialogo con l'Europa cristiana. Si disinteressarono del potenziale emancipatore del nazionalismo e continuarono a collegare le proprie prospettive con il mantenimento dell'unità ottomana. Certi effetti della modernità ottocentesca cominciarono a farsi strada tra gli ebrei, da una parte grazie alle riforme dell'amministrazione e dell'istruzione imperiale, dall'altra grazie all'impegno dell'Alliance Israelite Universelle. Questa era un'istituzione fondata nel 1860 da ebrei francesi emancipati, con l'obiettivo di diffondere un'istruzione moderna e contribuire al superamento della condizione di isolamento, povertà e ignoranza degli ebrei orientali (Rodrigue 1990, 10). L'insegnamento era in francese, considerato la lingua della civilizzazione per

eccellenza, il curriculum scolastico offriva materie scientifiche, storiche e letterarie, oltre che altre lingue europee, nonché il turco. L'istruzione in francese annullò le distinzioni linguistiche e culturali esistenti nella comunità, limando i confini che separavano fra di loro gli ebrei, e fece nascere una intelligenza promotrice, come i Giovani Ottomani tra i musulmani, di uno spazio pubblico ebraico, dove coltivare attività letterarie e culturali ispirate in particolare alla Francia (Ortaylı 2002). Queste attività, nelle quali oltre al francese erano usati anche il turco e il ladino, vernacolo della maggioranza degli ebrei ottomani di origine sefardita, erano funzionali a mantenere un'identità culturale, oltre che religiosa; l'ebraicità rimaneva in ogni caso l'indispensabile fonte di energia e di gioia interiore, irrinunciabile per un popolo costretto, da secoli, a sopravvivere a persecuzioni e oppressioni (Simon 2002, 149). Disinteressati al nazionalismo, le correnti politiche che più attraevano gli ebrei erano quelle di stampo liberale o socialista di ispirazione jaoussiana, favorevoli al mantenimento dell'unità ottomana e al progresso dell'impero, attraverso le riforme (Dumont 1997, 21-113, *passim*). In definitiva, gli ebrei ottomani furono più propensi ad appoggiare i movimenti politici delle élite musulmane, che ad associarsi ai sionisti, per premere sul sultano perché aprisse le porte della Palestina all'insediamento ebraico (Ahmad 2002; Benbassa 1994).

3. *Rancori religiosi*

Negli ultimi anni dell'Ottocento, alle attività terroristiche dei movimenti nazionalisti, in particolare degli armeni, si aggiunsero le disastrose conseguenze delle sconfitte ottomane nelle guerre sui fronti macedone e caucasico, che fecero affluire nei territori imperiali centinaia di migliaia di rifugiati musulmani privati di tutti i loro beni, umiliati e terrorizzati (Gingeras 2009). La crescente enfasi che il fattore religioso ricevette durante queste battaglie finì con il trasformare la fede in fattore di attiva identità politica (Müller 2009). Quando nei territori alle frontiere orientali e occidentali dell'impero la presenza dei musulmani divenne anatema, la nuova élite civile e militare ottomana cominciò a guardare le popolazioni non musulmane come elementi inaffidabili. Le decisioni della Conferenza di Berlino (1878), che consentirono alla Russia di assumere su di sé la protezione degli ortodossi e imposero agli ottomani l'attuazione di radicali riforme nelle sei province armene, generarono un forte senso di accerchiamento e di assedio. Tali imposizioni causarono la sospensione della costituzione, in vigore solo dal 1876, e fiaccarono il desiderio di partecipazione promosso dai Giovani Ottomani. Coloro che cominciarono ad animare la scena politico-culturale musulmana negli ultimi anni dell'Ottocento si erano formati respirando un'atmosfera dominata dal darwinismo sociale. Molti di loro avevano ricevuto un'istruzione scientifica nei moderni istituti di medicina e scienze politiche e nelle accademie militari, dove il positivismo e il materialismo scientifico, ispirato ai pensatori tedeschi contemporanei ed in particolare al lavoro di Ludwig Büchner, avevano avuto una

rapida diffusione (Hanioglu 2005, 28-29). In un mondo di lotta permanente occorre essere forti per non soccombere e uno degli elementi di forza, come insegnava la Germania, era l'omogeneità culturale e linguistica. Gli esponenti di questa nuova generazione di politici musulmani furono i Giovani Turchi, chiamati in tal modo proprio per essersi riconosciuti nel segno di uno schietto turchismo, elaborato collegando i contributi linguistico-culturali della generazione precedente con l'esperienza di lotta degli esuli turchi, provenienti dalla Russia zarista, il romanticismo dei turcologi europei, l'esperienza albanese di emancipazione linguistica-culturale, e temi e ideali provenienti dal panislavismo e dal pangermanismo.

L'opposizione al despotismo di Abdülhamid II riunì tutti i gruppi musulmani che, sorti fin dal 1889 con l'obiettivo di ripristinare la costituzione del 1876, si erano coagulati intorno al Comitato di Unione e Progresso (CUP) che, dal 1896, operava a Parigi. Nel congresso del 1902 cui avevano partecipato anche delegati armeni, un gruppo di liberali, che proponeva riforme ispirate al modello imperiale britannico, si distaccò mettendo in discussione il legame stabilito dagli unionisti tra struttura centrale di governo e difesa degli interessi dell'impero. Allo stesso tempo, l'adesione degli ufficiali di stanza in Macedonia e Salonicco rafforzò la posizione del CUP, permettendogli, nel 1908, di fare pressione sul sultano affinché ripristinasse la Costituzione. Il CUP era strutturato secondo una rigida gerarchia e, per farne parte, occorreva il giuramento di fedeltà con la deposizione della spada sul Corano. Nondimeno esso collaborò con armeni, greci, ebrei, e chiunque si associasse al movimento non subiva discriminazioni etniche e/o religiose. La rivoluzione del 1908 fu realizzata con le energie di "liberali, massoni, borghesi nazionalisti, rivoluzionari Giovani turchi e elementi socialisti" (Haupt 1972, 102; Kayalı 1994)⁷ e molti individui appartenenti alle comunità non musulmane furono eletti in parlamento nelle liste del CUP.

4. *Il nazionalismo turco*

Il CUP assunse le sembianze di un partito politico dopo il 1909, pur conservando intatto un nucleo clandestino di persone collegato a un ristretto gruppo di aderenti, che costituiva il Comitato Centrale e deteneva tutto il potere. A Salonicco, dove si trovava la sede del Partito, iniziò l'elaborazione teorica del nazionalismo turco, con particolare enfasi sulla lingua, sulla storia e sulla cultura, portata avanti da intellettuali legati al CUP, in particolare da Ziya Gökalp, eletto nel Comitato Centrale nel 1909. L'impegno di Ziya Gökalp mirava a completare la rivoluzione politica del 1908 con una rivoluzione sociale. Il suo pensiero, fondato sulla sociologia durkheimiana⁸, era una pragmatica collazione delle idee del suo tempo, ispirata al romanticismo tedesco e al populismo slavofilo, che attribuiva alla società nazionale un significato trascendentale. Per quanto durkheimiano, Gökalp derivò il punto focale del suo pensiero dalla sociologia tedesca, in particolare dai lavori di Ferdinand Tönnies, adattando

alle proprie esigenze la distinzione da lui operata tra civiltà (sistema razionale e sopranazionale di conoscenze, scienze e tecnologie) e cultura (l'insieme di norme e pratiche correnti proprie di una comunità). Civiltà (*medeniyet*) e cultura (*hars*) erano, per Gökalp, due esperienze distinte e complementari e che potevano, anzi, dovevano essere combinate. Solo la cultura *nazionale*, essendo composta da formazioni spontanee, dall'essenza spirituale della comunità, poteva garantire che la combinazione avvenisse in perfetto equilibrio. La *hars* turca aveva radici risalenti ai tempi precedenti all'islamizzazione, che però era stata smarrita sotto il dominio imperiale. I turchi ora dovevano recuperare la propria turchità, riassumere la loro fede nell'Islam, che era parte importante della *hars*, e compiere la loro evoluzione alla società nazionale. Solo così avrebbero potuto partecipare alla civiltà occidentale senza temere che questa soggiogasse la cultura turca; il nazionalismo avrebbe presidiato sul mantenimento di un perfetto rapporto tra le due sfere (Gökalp 1995, 11).

La nazione gökalpiana era una società organica, solidale, funzionalmente differenziata e prodotta dall'evoluzione di un gruppo di uomini e donne che condividevano le stesse nozioni linguistiche, religiose, morali ed estetiche. Gökalp scriveva come una comunanza linguistica e religiosa comporti anche una comunanza identitaria (cfr. Berkes 1959, 136), mettendo quindi tale omogeneità religiosa, linguistica e culturale a fondamento del nazionalismo turco. L'unico elemento che lasciava uno spiraglio inclusivo o permetteva l'assimilazione, era il principio di condivisione dell'ideale turco (*Türk mefkûresi*) e l'impegno a prodigarsi per realizzarlo. Altrimenti, la nazione organica destinava all'estirpazione quegli elementi reputati "disomogenei" (dal punto di vista religioso, etnico e linguistico) e quindi "patologici" (Koçak 2010, 308).

Iniziò, dunque, la teorizzazione del nazionalismo per gettare le fondamenta di una "Nuova vita" (*Yeni Hayat*), che prevedeva una riforma complessiva della società turco ottomana, dalla famiglia alla lingua. Per sostenere le posizioni sulla questione della lingua e della letteratura, fu fondata nel 1911, a Salonico, la rivista *Genç Kalemler* (Giovani penne) che lanciò una campagna per *Yeni Lisan* (la nuova lingua) e per *Milli edebiyat* (la letteratura nazionale). Nell'editoriale del primo numero, Ömer Seyfeddin, giovane scrittore che si sarebbe affermato come il padre della narrativa breve turca, richiamava con urgenza i letterati all'uso del turco vernacolare, considerando similmente a Herder o a Schelling, l'unità linguistica la vera ragione e l'unica condizione di sopravvivenza della nazione. Tutti i promotori di *Genç Kalemler*, da Ömer Seyfeddin a Ziya Gökalp, erano narratori e poeti che scrivevano, non per "fare arte", bensì per rivitalizzare l'identità nazionale, assopita nel corso della storia imperiale (Ertürk 2001, 72).

Le guerre balcaniche (1912-1913), che causarono la perdita dei territori ottomani più ricchi e importanti, furono il pretesto di un colpo di stato da parte degli esponenti più radicali del CUP, sotto la leadership dei quali l'impero avrebbe partecipato alla Prima Guerra Mondiale, accanto alla Germania. La profonda umiliazione, subita nei Balcani, aveva generato forti sentimenti di

rivalsa e incendiato gli animi dei musulmani che, reagendo alle violenze subite, cominciavano definitivamente a considerare i non musulmani dell'impero come "nemici interni", pronti a tradire. Sentimenti che incoraggiarono la leadership del CUP ad attuare radicali misure di "turchizzazione". Fu avviata immediatamente una politica volta a creare un'imprenditoria e una classe mercantile musulmana, attraverso misure che variavano da scioperi e violenza, a obblighi di impiegare personale turco-musulmano nelle posizioni importanti di ditte e/o imprese e di adoperare unicamente la lingua turca. L'entrata nella Guerra Mondiale preparò le condizioni per abolire unilateralmente le capitolazioni, antiche agevolazioni commerciali che il nuovo sistema economico aveva trasformato in strumenti di penetrazione e di dominio nei mercati ottomani e favorito i cristiani nel lavoro di mediazione.

Tali avvenimenti avevano permesso al nazionalismo turco di individuare il proprio "altro" nelle potenze europee e negli ottomani di fede cristiana. Gli ebrei invece, che erano stati a loro volta oggetto di violenza e di esclusione nei Balcani e si erano rifiutati di esultare alla vittoria cristiana (Shaw 1991, 228; Levi 2002, 153-193)⁹, non furono trattati con la stessa alterità. Molti ebrei collaboravano attivamente con i Giovani Turchi e, sotto il governo del CUP, si trovarono ad occupare posizioni importanti. La campagna per la creazione dell'economia nazionale li favorì non solo per la loro provata fedeltà, ma anche per le competenze professionali e linguistiche.

Nel 1915 l'apertura del fronte orientale offrì il pretesto per dare il via ad un complesso tentativo di ingegneria sociale, che avrebbe creato nei territori della Tracia e dell'Anatolia una maggioranza assoluta di musulmani di lingua turca, considerati "assimilabili" nella nazione in costruzione. La popolazione armena fu deportata verso i deserti della Siria, provocando perdite umane di dimensioni tragiche. Le proprietà dei deportati venivano sequestrate dallo stato e date ai musulmani (i rifugiati provenienti dai Caucasi e dai Balcani, piccoli gruppi di curdi che erano stati mescolati tra i turchi per permetterne l'assimilazione), che venivano insediati a loro posto. La popolazione greca subì pressioni perché emigrasse in Grecia, mentre la situazione degli ebrei rimaneva nell'ambiguità, spingendo molte famiglie ad emigrare per il timore che prima o poi arrivasse il loro turno¹⁰.

Avvenimenti cominciati con le guerre balcaniche devastarono l'Anatolia; in particolare tra il 1914 e il 1920 persero la vita due milioni di musulmani, circa un milione di armeni e centinaia di migliaia di greci, di cui una parte era stata espulsa, mentre una buona metà della popolazione ebraica era fuggita¹¹. Le violenze e le atrocità commesse dai greci durante l'occupazione dell'Anatolia occidentale e la guerra del 1919-1922 foraggiarono ulteriormente il sentimento anti-cristiano dei nazionalisti turchi, rafforzando nella popolazione musulmana l'idea di fondare un proprio stato nazionale. Mentre, nel 1913, un quinto degli abitanti dei territori su cui sarebbe sorto il nuovo stato turco non era musulmano, nel 1923 il rapporto era diventato uno su quaranta e concentrato nelle città costiere, cosmopolite, Istanbul e Izmir (Zürcher 1997, 172).

5. *La Repubblica*

Le fondamenta laiche del nuovo stato nazionale, indipendente e sovrano, furono gettate con il trattato di Losanna siglato nel 1923 con i rappresentanti degli Alleati e della Grecia. Le clausole del trattato prevedevano la cessazione delle autonomie comunitarie come prerequisito di cittadinanza, ma mantenevano, per i cittadini, la libertà di culto e il diritto a conservare la propria lingua e cultura (167-170). Un accordo siglato con la Grecia nell'ambito dello stesso trattato stabiliva, paradossalmente su base religiosa, uno "scambio": i musulmani dei territori greci, esclusi quelli della Tracia occidentale, avrebbero preso il posto dei cristiano-ortodossi dell'Anatolia, ad esclusione di Istanbul e delle due isole dell'Egeo rimaste ai turchi. Malgrado la maggioranza fosse di lingua greca, quattrocentomila musulmani, inclusi i *dönme* di Salonico, la cui conversione insospettiva i turchi, furono "scambiati" con un milione e duecento mila cristiani, molti dei quali erano di lingua turca (Alexandris 1983, 77-104; Zürcher 1997, 170-172).

La Turchia, nata a Losanna, era una nazione ad amplissima maggioranza di religione musulmana, sebbene mantenesse una forte disomogeneità etnica, linguistica, culturale. Il primo problema, che i padri della nuova nazione affrontarono, fu quello di stabilire l'egemonia politica. Attraverso una serie di riforme, la nazione fu strettamente legata allo stato e il principio di integrità territoriale divenne l'asse portante delle politiche di turchificazione. L'abolizione del califfato e l'unificazione del sistema scolastico furono i primi passi verso una totale laicizzazione dello spazio pubblico.

Agli ebrei, come alle altre minoranze, era permesso di mantenere le proprie scuole private, ma in esse non si poteva insegnare né l'ebraico né materie prettamente religiose; era obbligatorio, per tutte le scuole, il curriculum stabilito dal Ministero della Pubblica Istruzione e gli insegnanti stranieri, come i francesi dell'Alliance, erano oggetto di controlli ministeriali. La laicità dello stato aveva reso un affare privato l'osservanza della religione, ed era vietato ai capi religiosi musulmani e cristiani, e ai rabbini, di mostrarsi in pubblico con abiti religiosi. L'approvazione nel 1926 del Codice Civile svizzero, universalizzò il sistema giuridico, incluso il diritto di famiglia, e vietò tutti i matrimoni religiosi, se non preceduti da quello civile.

La Turchia doveva creare un'economia unificata e una popolazione socialmente, culturalmente e linguisticamente coesa. Una nuova identità turca doveva essere instillata nella nazione attraverso l'istruzione statale e il servizio militare, obbligatorio per ogni cittadino di sesso maschile. Nel 1928 un nuovo alfabeto, dichiarato da Atatürk "autenticamente turco", latinizzò la scrittura. La nazione laica cominciava a mettere distanza tra sé e l'Islam, rendendo "altro" gli elementi fondamentali di quest'ultimo. Nel 1931 cominciò la costruzione di una storiografia nazionale fondata sulle origini centro-asiatiche dei turchi, glorificati con l'onore di avere stimolato l'evoluzione della civiltà umana¹². L'Anatolia veniva definita l'immutabile patria dei turchi e l'intera sua popolazione veniva uniformata sotto

l'ombra non dell'Islam, bensì della "turchità". L'operazione continuò con un vero e proprio riordinamento linguistico, iniziato nel 1932 con l'intento di purificare il turco dai suoi elementi arabo-persiani. In una mobilitazione che copriva tutto il territorio nazionale furono raccolti e classificati parole, detti, termini, per essere pubblicati insieme all'idioma, ricavato da dizionari e testi di antico turco, in *Osmanlıca'dan Türkçeye Söz Karşılıkları: Tarama Dergisi* (Corrispondenti di parole dall'ottomano al turco: Rivista di Collezione). La raccolta doveva servire a letterati, giornalisti, ecc., per scegliere equivalenze "turche" del lessico di origine "straniera", ovvero arabo e persiano. Essa, invece, servì a sradicare, riducendolo a elemento lessicale e ad astratta equivalenza, un attivo ed eterogeneo idioma linguistico e culturale, facendogli perdere la sua particolarità espressiva (Ertürk 2001, 96). Nel 1936, la proclamazione della cosiddetta *Güneş dil teorisi* (la teoria della lingua sole), dichiarando il turco l'origine di tutte lingue dell'universo, permise di fermare il riordinamento e rese inutile l'ulteriore eliminazione dei prestiti linguistici.

Le operazioni di ingegneria storico-linguistica erano state realizzate con totale indifferenza nei confronti della perdita di un patrimonio letterario e culturale plurisecolare e, per realizzare l'obiettivo di annullare l'alterità linguistico-culturale di una popolazione irriducibilmente eterogenea, si crearono i presupposti di un "razzismo assimilativo" (Ertürk 2001, 68). Spostare il nerbo dell'identità nazionale, dall'unità religiosa a quella storica, culturale e linguistica allargò l'assimilazione a tutti i cittadini, e rese *l'oblio* condizione essenziale di cittadinanza, per cristiani e ebrei, e anche per i musulmani.

Il nuovo contratto sociale poneva, come condizione, il rifiuto del cosmopolitismo ottomano e la creazione di una nazione composta da individui "uguali". I cittadini erano istigati a distinguere i diversi, là dove diversità assumeva il significato di "straniero", mentre identità era segno di appartenenza (Baer 2004, 687). Nello scenario, così creatosi, in cui i cittadini dovevano necessariamente condividere identità, cultura, lingua e storia, gli impegni assunti a Losanna per garantire la libertà religiosa, culturale e linguistica venivano platealmente negati. Incoraggiati dallo stato, i cittadini segnalavano e stigmatizzavano le differenze. La campagna *Vatandaş Türkçe konuş* (Cittadino, parla turco!), che un'associazione studentesca dell'Università di Istanbul aveva lanciato nel 1928, disseminando cartelli in tutti i luoghi pubblici (l'operazione sarebbe proseguita nei decenni successivi), fu il primo atto violento che sancì l'estraneità dei "diversi". Anche se l'obiettivo principale della campagna erano i cristiani e gli ebrei, tanto che questi ultimi nel 1933 dichiararono la decisione di parlare solo turco, essa fu particolarmente funzionale a creare una nuova gerarchia sociale nella nazione, riservando le posizioni di potere a coloro che, provenienti da ambienti familiari all'alta cultura ottomana, padroneggiavano la pronuncia e la grammatica della lingua turca parlata ad Istanbul, la base della lingua nazionale riformata. La forza della discriminazione comportò un'ampia turchificazione delle comunità etno-linguistiche: arabi, curdi, zaza, circassi, georgiani, laz, romani, albanesi, bosniaci, bulgari, ma anche ebrei. Molti adottarono nomi turchi, mandarono i figli alle scuole nazionali ed abbandonarono le loro lingue.

Negli anni Trenta, l'attenzione cominciò a concentrarsi particolarmente sugli ebrei; erano gli unici non musulmani ad essere ancora numerosi sul suolo repubblicano. Molti di loro, soprattutto i *dönme*, erano benestanti e grazie alle loro competenze occupavano, sin dai tempi del governo del CUP, posizioni importanti (Zürcher 1997, 351). A differenza degli armeni e dei greci, espliciti nel loro antagonismo, gli ebrei, e i *dönme*, politicamente erano da sempre stati vicini alle avanguardie musulmane, e ora aderivano volentieri alle politiche di turchizzazione. Tutto ciò, sotto l'influenza anche della propaganda nazista nonché del fascino esercitato, sin dagli ultimi decenni dell'impero, sugli influenti intellettuali turco-musulmani dalle correnti anti-illuministiche europee e dalla letteratura "scientifica" sulla razza, contribuì a creare la reputazione degli ebrei quali individui ambigui circa la loro vera identità e i loro veri intenti. La stampa cominciò a fare ampio uso degli stereotipi antisemiti, dipingendo gli ebrei e i *dönme* come inaffidabili, irresponsabili, egoisti, spregiudicati opportunisti. Nel 1934, in Tracia, ebbe luogo un sanguinoso *pogrom* che costrinse circa 15.000 ebrei di Edirne e delle altre città, ad abbandonare le loro case e rifugiarsi a Istanbul.

Nelle sue memorie Eli Shaul, un ebreo di Istanbul, nato nel 1916 ed emigrato con la moglie ed il figlio in Israele nel 1950, racconta che alla scuola media veniva invitato a uscire dalla classe nelle ore dedicate alle lezioni di formazione militare; i suoi stessi amici descrivevano gli ebrei come disonesti e vigliacchi in sua presenza, salvo poi aggiungere che lui era un "ebreo diverso". Al liceo, due dei suoi compagni di classe erano di famiglie rifugiate dal *pogrom*, avvenuto nel 1934 in Tracia (Shaul 2012). Infine, Shaul racconta l'esperienza vissuta dopo il 1942, a causa dell'approvazione di *Varlık vergisi*, la tassa del benessere, fatto che l'aveva convinto ad emigrare. La tassa era stata giustificata con la necessità di superare la crisi economico-finanziaria della nazione e recuperare le risorse necessarie per garantire l'efficienza dell'esercito, nella prospettiva di un'eventuale invasione tedesca attraverso la Grecia. I non musulmani furono considerati coloro che dovevano maggiormente sacrificarsi per la nazione, dimostrando la loro devozione. Perciò a loro fu richiesto il pagamento di somme spesso superiori al valore dei loro averi, costringendoli a vendere tutto in pochissimo tempo e obbligando gli inadempienti ai campi di lavoro ad Aşkale, una delle zone più arretrate della Turchia orientale. *Varlık vergisi* fu l'ultimo atto che contribuì all'eliminazione della robusta classe media non musulmana, demoralizzandola, umiliandola e impoverendola.

La paura del cosmopolitismo, che era diventata una sorta di colonna portante del nazionalismo turco nel periodo repubblicano, aveva avuto la sua manifestazione concreta nell'elezione di Ankara a capitale della nazione, abbandonando la cosmopolita Istanbul, che professava tre religioni e parlava molte lingue. Questo mondo punito dalla nazione, costretto al dimenticatoio, fatto oggetto di purificazioni tramite *pogrom*, sarebbe diventato, in seguito ai cambiamenti politico-culturali del secondo dopoguerra e all'affermarsi negli ultimi decenni del Novecento di un'atmosfera favorevole alla rivalutazione del "multiculturalismo", un mito, un oggetto di "nostalgia" e, come l'ha chiamato Mario Levi, "una favola".

Negli anni Settanta, Sevim Burak aveva cominciato a scrivere sull'identità ebraica per dare sfogo alla drammatica storia di identità negata, che era addirittura fonte di vergogna per la madre, nata Anne Marie Mandil, e diventata, dopo il matrimonio (per cancellare le tracce della sua ebraicità e non urtare la sensibilità della famiglia del marito), Aysel Kudret. Burak dichiarava di scrivere per fare ammenda della propria vergogna d'infante, causata dalla madre e dai suoi parenti che evidenziavano, con il loro aspetto fisico e, soprattutto con il modo in cui parlavano il turco, la loro irriducibile "estranità" alla nazione. Il turco "guasto" della madre, impossibile da riparare, suscitava risate, palesava l'ebraicità e accresceva la "vergogna" della signora, dei parenti acquisiti, persino della figlia.

Küçük bir kızken burnum çok havadaydı, şimdi yerlere, yerin dibine indi. Yahudilerden, annemden utanırdım, nefretle karışık... Annem hep bir gün ağlayacaksın der, ağlardı... İşte, şimdi bu bir avuç Yahudi, iki taneçik ev bana anamdan kalanlar... Onun için yazdım Yehovayı. (Burak 2009, 27)

Quando ero una bambina avevo il nasino per aria, ora è per terra, è sprofondato. Mi vergognavo degli ebrei, di mia madre, una vergogna mista all'odio... Mia madre piangeva, mi diceva che un giorno avrei pianto anche io e continuava a piangere... Ecco ora di mia madre mi rimangono un pugno di ebrei, due casucce... È per lei che ho scritto *Yehova*.

Mentre Sevim Burak denuncia un rapporto problematico, marginale con la lingua turca, Mario Levi, il primo autore ad avere rotto il lungo silenzio, la dichiara "la sua vera patria": "Delle tre lingue che hanno toccato la mia infanzia la lingua turca è quella che vibra più profondamente, è quella con cui ho pronunciato le mie prime parole d'amore e dunque è quella che ho scelto per scrivere" (Semò 2010, 27). Tuttavia la condizione di "minoranza" risulta decisiva nel determinare il rapporto con la lingua per ambedue; se Burak usa tale prospettiva per contrastare il punto di vista maggioritario, Levi arriva a pensare il turco come la sua vera patria, scrivendo su *Şalom*, il settimanale della comunità sefardita di Istanbul, che contiene una pagina in lingua ladina.

La scrittura di Mario Levi è un bisbiglio, una ruminazione, i suoi racconti sono intessuti di un persistente senso di malinconica rassegnazione, anche perché egli valuta la condizione ebraica nel contesto storico turco musulmano, senza separarla dalla condizione esistenziale della diaspora. Egli è un viaggiatore senza tante opzioni di altre geografie, con "una voce rauca, tremolante dall'ansia di un viaggio verso questioni senza risposta" (Gürsel 2002, 273). "Non dovremo mai dimenticare... siamo perseguitati dai nostri fantasmi... le nostre avventure personali, malgrado tutti i nostri sforzi, consistono in un continuo allontanamento e cattività. Null'altro importa" (Mario Levi 1990, 32). La fierezza di Levi, della sua ebraicità, non esclude la consapevolezza che l'essere ebreo "è come essere dovunque uno straniero" (Gürsel 2002, 277).

Istanbul era una favola, occupa nella versione turca 804 pagine e in quella italiana 831, per raccontare la storia degli ebrei di Istanbul. Levi rimane vicino alla tradizione degli scrittori *yiddish* e crea una narrazione epica, ricostruendo, lungo tre generazioni la storia della famiglia Ventura e personaggi che le sono in vario modo legati e che fanno parte del contesto. È come se questo mondo, perso dietro le nebbie del passato, esortato perché sia collettivamente dimenti-

cato e negato, per riacquisire il diritto all'esistenza, seppure solo nella memoria, avesse bisogno di essere raccontato. Il lungo romanzo si chiude ripetendo per tre volte l'imperativo "Racconta".

L'incertezza caratterizza l'intera storia; i ricordi sono malfermi, i racconti tentennano sulla soglia del dubbio: compiersi, oppure mantenere la segretezza, perché le esperienze e le vite vissute sono inenarrabili, non per la loro straordinarietà, ma perché il semplice dirsi ebreo è stato trasformato in un tabù; ma non poter raccontare queste esperienze fa perdere loro il senso. Incerti sono i luoghi e le memorie che hanno generato, perché è incerta l'appartenenza. Levi desidera che Istanbul sia la sua patria, l'unica patria, perché è stata la culla della storia, sua, della sua famiglia, della sua comunità e si è offerta come luogo di convivenza di culture, lingue, religioni, mantenendone le tracce, che sono ancora evidenti, tanto da permettere a lui, novello viandante, di ripercorrere la vita dei suoi antenati dal loro arrivo, nel 1492, fino ai loro ultimi spostamenti. L'essere di Istanbul è strettamente connesso con l'essere ebreo, armeno, greco, turco.

Spesso paragonato per la scrittura non lineare, per le frasi tanto lunghe da mettere in difficoltà la sintassi del turco, per la struttura ritmica, per l'evocazione della memoria sensoriale a *À la recherche du temps perdu* di Proust, il romanzo di Levi è uno sforzo per restituire la memoria, l'identità e la dignità storica agli ebrei turchi.

Il linguaggio è spesso spezzato, le frasi si ripetono muovendosi circolarmente, per poi ritornare al punto di partenza, cercando lentamente d'insinuarsi nell'intimità dei personaggi. Il fluire del tempo della narrazione è irregolare, caratterizzato da analessi e prolessi, da interruzioni che fanno posto a lunghe riflessioni in prima persona dell'autore, alle domande dirette al lettore, a citazioni di frasi pronunciate dai personaggi, a brevi dialoghi. Levi-autore si comporta tra i suoi personaggi come un investigatore pudico che cerca di rintracciare le loro orme, ripetendo in continuazione le difficoltà di riportare alla luce le storie del passato.

Discriminazioni nazionaliste e odio antisemita del periodo repubblicano, hanno costretto gli ebrei a una doppia quotidianità, una "turca", vissuta alla luce del sole e l'altra "ebraica", nascosta, creando una condizione che semina vergogna, che costringe a nascondersi dietro un velo di mistero e di silenzio. Il silenzio impedisce la trasmissione e trasforma la realtà in favola. Elementi dell'eredità, che Levi vuole ricostruire, sono segnati dalle caratteristiche tipiche della favola: l'indeterminatezza, l'irrealtà, il sogno. I suoi personaggi sono inafferrabili nella loro fisicità, come nella loro psicologia e l'uso dell'imperfetto avvalorava la condizione di intangibilità. Levi, per trasformare questa intangibilità in realtà, bilancia gli elementi della favola con l'uso di "prove": l'album di famiglia, lettere corredate di data, luogo e firma che rimandano a dati e eventi che hanno segnato la Storia; tutti indizi che legano la famiglia, attraverso i suoi membri lontani, alla tragedia della Shoah.

Il vuoto di memoria della bambina, sopravvissuta alla Shoah e cresciuta in un ambiente cristiano, e il vuoto di memoria dell'autore-Levi, figlio di una comunità costretta al silenzio, si uniscono nella testimonianza di una difficile storia.

Come Levi sottolinea nell'incipit del romanzo (9): “‘Burada’ anlatılanların ya da kendini yavaş yavaş yazdırmış bu ‘uzun hikaye’de bir ‘yazi’ olarak yaşananların kimi insanları rahatsız edeceğini biliyorum” (trad. it di Ragazzi 2007, 9: “So che le cose raccontate ‘qui’, o qui vissute come una ‘scrittura’, in questo ‘racconto lungo’, che si è lasciato scrivere piano piano, inquieteranno qualcuno”). Il romanzo corregge la facile euforia di quanti, negli anni Novanta, sull’onda delle nuove politiche identitarie, hanno riscoperto con entusiasmo il multiculturalismo ottomano, senza riflettere sufficientemente sul nazionalismo e sui danni che ha provocato al Ventesimo secolo e ai suoi abitanti.

Note

¹Nata a Istanbul nel 1931 Sevim Burak abbandonò gli studi dopo il diploma della scuola media conseguito al liceo tedesco della sua città nel 1946. Cominciò a lavorare come indossatrice nel 1950 per poi aprire un atelier di alta moda. Esordì in letteratura nel 1965 con *Yanık saraylar* (Serragli bruciati), una raccolta di storie altamente sperimentale che suscitò un vasto dibattito. I suoi testi erano composti come “cucire mettendo insieme le parole, i concetti, gli appunti, che spargeva sui muri e mobili”. Burak modificava lo scorrere della prosa, spezzettava le parole; cambiava l’uso regolare delle maiuscole e minuscole; rompeva le frasi con trattini, barre; scriveva le parole mettendone le sillabe una sotto l’altra. Con la convinzione che le parole, in quanto segni o simboli, servissero puramente per esprimere cose e pensieri, le sostituiva con immagini, foto, disegni. Sembrava scrivere non tanto per narrare, bensì per indicare. Considerata a lungo dalla critica letteraria turca come “surrealista” o “post moderna”, comunque incomprensibilmente complicata e astratta, scriveva da un punto di vista marginale, in quanto donna ed ebrea; usava la forma, e soprattutto la lingua, come strumenti di indagine dell’alterità nella cultura turca. La sua era piuttosto una “letteratura minore” nel senso in cui la descrivono Gilles Deleuze e Félix Guattari (1999), e cioè la letteratura di una minoranza, creata utilizzando una lingua maggiore. Sevim Burak non è mai stata accolta nella Gotha della letteratura turca; dopo il rifiuto della giuria del prezioso premio letterario Sait Faik di premiare *Yanık saraylar* per ben diciassette anni si è ritirata dalla scena letteraria. Nel 1982 ha ricominciato a scrivere candidandosi con il racconto *Palyaço Ruşen* al premio Sabahattin Ali, ma la Giuria, reputandola “troppo professionale”, le ha negato il meritato riconoscimento. Nel breve arco di tempo prima della sua morte, nel 1984, ha pubblicato *Sahibinin Sesi* (La voce del padrone), *Afrika Dansı* (La danza dell’Africa). Il resto del suo lavoro è stato pubblicato solamente dopo la sua morte ed include: il romanzo *Everest My Lord*, la *pièce* teatrale *İşte Baş İşte Gövde İşte Kanatlar* (Ecco la testa, ecco il corpo ecco le ali), e *Ford Mach 1*, romanzo che considerava il proprio capolavoro e che descriveva come un “testo schizofrenico”. Nel 2004 il figlio ha pubblicato le sue lettere, *Mach 1’den mektuplar* (Lettere da Mach 1) e nel 2009 è stato pubblicato *Beni deliler anlar* (Mi capiscono i matti), una raccolta di lettere. Se non diversamente specificato tutte le traduzioni sono a cura dell’autrice.

²Mario Levi è nato a Istanbul nel 1957 in una famiglia ebraica. Dopo la laurea in lingua e letteratura francese all’Università di Istanbul con una tesi su Jacques Brél, pubblicata in una versione romanzata nel 1986 con il titolo *Bir yalnız adam* (Un uomo solo), ha cominciato a scrivere sul settimanale della comunità ebraica, *Şalom* che dal 1984 è pubblicato in turco ma che conserva una pagina in ladino per preservare la lingua generalmente adoperata dagli ebrei turco-ottomani. Attualmente quella di Levi è una firma importante sui principali periodici e giornali nazionali (*Cumhuriyet*, La Repubblica; *Milliyet Sanat*, L’arte [supplemento] Nazionalità; *Gergedan*, L’ippopotamo; *Varlık*, L’esistenza). È stato il primo scrittore non musulmano a ricevere nel 1990, con *Bir Şehre gidememek* (trad. it. di G. Bellingeri, P. Ragazzi, *La vita è un bagaglio a mano*, 2010), il prestigioso premio letterario Haldun Taner. *İstanbul bir masaldı* del 1999 (trad. it.

di G. Bellingeri, P. Ragazzi, *Istanbul era una favola*, 2007) ha richiesto ben sette anni di scrittura e nel 2000 ha ricevuto uno dei più importanti premi letterari, Yunus Nadi.

³ Nella memoria collettiva ebraica il 1492, la data dell'improvviso sradicamento e della distruzione di una delle comunità più fiorenti dell'ebraicità, segna una tragedia dalle dimensioni catastrofiche, tanto da essere paragonata alla cacciata dall'Egitto. Il 400° anniversario dell'accogliimento ottomano – accogliimento a cui fu attribuito il senso della redenzione del popolo ebraico –, fu celebrato nel 1892, durante il regno del sultano Abdülhamid II (1876-1909), al quale furono inviati da ogni parte messaggi che esprimevano il profondo e duraturo sentimento di gratitudine degli ebrei nei confronti degli ottomani (Levi 1992, 1-3).

⁴ Il decreto sultanale del 1856, che sancì pari diritti per tutti i soggetti ottomani senza discriminazione religiosa, comportò un'importante erosione nello status giuridico di *millet* (Kastoryano 1992, 253). Per una discussione sugli effetti delle riforme iniziate nel 1839 sugli ebrei si veda Rozen 2002, 77-85.

⁵ In assenza di censimenti e statistiche, i numeri relativi alla popolazione ebraica sono vaghi e variano da una fonte all'altra. Le statistiche demografiche sulla popolazione ottomana, relativa al periodo pre-moderno, si basano generalmente sui registri compilati per motivi fiscali o agricoli. Il geografo francese Elisée Reclus contò nel 1877-1878, 400.000 ebrei nei territori europei dell'impero, includendo anche la Valacchia e la Moldavia. Da un censimento ottomano del 1882-1893, la popolazione ebraica totale nell'impero risulta ammontare, con le correzioni statistiche, a circa 220.000 persone, di cui circa 70.000 vivevano nei Balcani e la maggior parte dei rimanenti in Palestina. Il numero di ebrei emigrati nell'impero tra il 1862 e il 1914 è stimato a 120.000 unità, inclusi gli ebrei che avevano come destinazione la Palestina (Karpas 1994, 399-422, *passim* e McCarthy 1994, 375-398).

⁶ Grazie alla numerosità e all'importanza economico-culturale degli ebrei emigrati dalla Spagna, il ladino, il dialetto giudeo-spagnolo, assorbì anche lo yiddish degli ashkenazi, venuti dall'Europa Orientale e Centrale, e si affermò, soprattutto in Anatolia e nei Balcani, come lingua prevalente degli ebrei ottomani (Ortaylı 2002, 129-130).

⁷ La stampa britannica sostenne che la rivoluzione del 1908 fu realizzata grazie alla finanza ebraica e che la rivoluzione rappresentava la rinascita dell'alleanza tra "l'ebreo orribile e il turco senza Dio", mentre un partecipante musulmano al tentativo di golpe ai danni del CUP del 1913, dichiarava alla Corte marziale che l'obiettivo dei golpisti era quello di sottrarre il potere agli "ebrei, sionisti e i massoni" (Hanioglu 1994, 520).

⁸ Per una parziale traduzione degli scritti di Gökalp si veda Berkes 1959. Per una biografia esaustiva dello studioso, Parla 1985.

⁹ Gli ebrei furono considerati, in quanto "orientali", un impedimento al progresso delle nuove nazioni cristiane: vedi Müller 2010, *passim*.

¹⁰ Doveva avere luogo anche una deportazione degli ebrei dalla Palestina, ma l'occupazione britannica determinò la sospensione del piano all'ultimo minuto (Baer 2004, 690).

¹¹ In Anatolia la decimazione della popolazione ebraica, con una riduzione dai 64.323 ebrei censiti nel 1911-1912 ai 25.527 del 1927, portò ad uno scadimento della popolazione pari al 60% (McCarthy 1994, 387).

¹² Per una dettagliata discussione su questi temi si veda Cagaptay 2006, 11-65.

Riferimenti bibliografici

Ahmad Feroz (2002), "The Special Relationship: The Committee of Union and Progress and the Ottoman Jewish Political Elite, 1908-1918", in A. Levy (ed.), *Jews, Turks, Ottomans: a Shared History, Fifteenth through the Twentieth Century*, Syracuse, Syracuse UP, 212-232.

- Alexandris Alexis (1983), *The Greek Minority of Istanbul and Greek-Turkish Relations, 1918-1974*, Athens, Center for Asia Minor Studies.
- Baer Marc David (2004), "The Double Bind of Race and Religion: The Conversion of the Dönme to Turkish Secular Nationalism", *Comparative Study of Society and History* 46, 4, 682-708.
- (2010), *The Dönme. Jewish Converts, Muslim Revolutionaries and Secular Turks*, Stanford, Stanford UP.
- Bali Rifat (1999), *Cumhuriyet yıllarında Türkiye Yahudileri. Bir Türkleştirme serüveni 1923-1945* (Gli ebrei della Turchia negli anni della Repubblica: un'esperienza di turchizzazione 1923-1945), İstanbul, İletişim.
- Benbassa Esther (1994), "Associational Strategies in Ottoman Jewish Society in the Nineteenth and Twentieth Centuries", in A. Levy (ed.), *The Jews of the Ottoman Empire*, Princeton (NJ), The Darwin Press, 457-484.
- Berkes Niyazi, ed. and trans. (1959), *Turkish Nationalism and Western Civilisation. Selected Essays of Ziya Gökalp*, London, George Allen and Unwin.
- Bornes-Varol Marie-Christine (1994), "The Balat Quarter and Its Image: A Study of a Jewish Neighborhood in Istanbul", in A. Levy (ed.), *The Jews of the Ottoman Empire*, Princeton (NJ), The Darwin Press, 457-484.
- Burak Sevim (2009), *Beni deliler anlar* (Mi capiscono i matti), ed. by Karaca Borar, İstanbul, Hayy kitap.
- Çagaptay Soner (2006), *Islam, Secularism and Nationalism in Modern Turkey. Who is Turk?*, New York-London, Routledge.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix (1996), *Kafka. Per una letteratura minore*, Macerata, Quodlibet.
- Dumont Paul (1997), *Du socialisme ottoman à l'internationalisme anatolien*, İstanbul, Editions ISIS.
- Eldem Ethem (2006), "Capitulations and Western Trade", in S.N. Faroqhi (ed.), *The Cambridge History of Turkey, III, The Later Ottoman Empire, 1603-1839*, Cambridge, Cambridge UP, 283-335.
- Ertürk Nergis (2001), *Grammatology and Literary Modernity in Turkey*, Oxford, Oxford UP.
- Findley Carter Vaughn (2010), *Turkey. Islam, Nationalism and Modernity. A History, 1789-2007*, New Haven, London, Yale UP.
- Gingeras Ryan (2009), *Sorrowful Shores: Violence, Ethnicity, and the End of the Ottoman Empire, 1912-1923*, Oxford, Oxford UP.
- Gökalp Ziya (1995), *Hars ve Medeniyet* (Cultura e civiltà), İstanbul, Toker Yayınları.
- Gürsel Nedim (2002), "Mario Levi: A Young Jewish Author from Istanbul", in A. Levy (ed.), *Jews, Turks, Ottomans: a Shared History, Fifteenth through the Twentieth Century*, Syracuse, Syracuse UP, 272-280.
- Hanioglu M. Şükrü (1994), "Jews in the Young Turk Movement to the 1908 Revolution", in A. Levy (ed.), *The Jews of the Ottoman Empire*, Princeton (NJ), The Darwin Press, 519-526.
- (2005), "Blueprints for a Future Society. Late Ottoman Materials on Science, Religion, Art", in E. Özdalga (ed.), *Late Ottoman Society. The Intellectual Legacy*, London-New York, Routledge Curzon, 28-115.
- Haupt George (1972), "Introduzione alla storia della Federazione operaia e socialista di Salonico", *Movimento operaio e socialista*, 1, 99-112.

- Karpat Kemal Haşim (1994), "Jewish Population Movements in the Ottoman Empire, 1862-1914", in A. Levy (ed.), *The Jews of the Ottoman Empire*, Princeton (NJ), The Darwin Press, 399-422.
- Kastoryano Riva (1992), "From Millet to Community: the Jews of Istanbul", in Aron Rodrigue (ed.), *Ottoman and Turkish Jewry. Community and Leadership*, Bloomington, Indiana University, 253-277.
- Kayalı Hasan (2002), "Jewish Representation in the Ottoman Parliaments", in A. Levy (ed.), *The Jews of the Ottoman Empire*, Princeton (NJ), The Darwin Press, 507-518.
- Koçak Orhan (2010), "Westernisation Against the West": Cultural Politics in the Early Turkish Republic", in C. Kerslake, K. Öktem, P. Robins (eds), *Turkey's Engagement with Modernity. Conflict and Change in the XXth Century*, Basingstoke, Palgrave MacMillan, 305-322.
- Levi Mario (1990), *Bir Şehre gidememek*, İstanbul, Afa Yayınevi. Trad. it. di Giampiero Bellingeri, Paola Ragazzi (2010), *La vita è un bagaglio a mano*, Milano, B.C. Dalai editore.
- (1999), *İstanbul bir masaldı*, İstanbul, Remzi Kitabevi. Trad. it. di Giampiero Bellingeri, Paola Ragazzi (2007), *İstanbul era una favola*, Milano, Baldini Castoldi Editore.
- Levy Avigdor (1992), *The Sephardim in the Ottoman Empire*, Princeton (NJ), Darwin Press.
- (2002), "The Siege of Edirne (1912-1913) as Seen by a Jewish Eyewitness: Social, Political and Cultural Perspectives", in Id. (ed.), *Jews, Turks, Ottomans: a Shared History, Fifteenth through the Twentieth Century*, Syracuse, Syracuse UP, 153-193.
- McCarthy Justin (1994), "Jewish Population in the Late Ottoman Period", in A. Levy (ed.), *The Jews of the Ottoman Empire*, Princeton (NJ), The Darwin Press, 375-398.
- Müller Dietmar (2009), "Orientalism and Nation: Jews and Muslims as Alterity in Southeastern Europe in the Age of Nation States, 1878-1941", *East Central Europe*, 36, 63-99.
- Ortaylı İlber (2002), "Ottoman Jewry and the Turkish Language", in M. Rozen (ed.), *The Last Ottoman Century and Beyond: The Jews in Turkey and the Balkans 1808-1945*, vol. II, Jerusalem, Tel Aviv University, Graphit Press, 129-140.
- Parla Taha (1985), *The Social and Political Thought of Ziya Gökalp, 1876-1924*, Leiden, Brill.
- Rodrigue Aron (1990), *French Jews, Turkish Jews, the Alliance Israélite Universelle and the Politics of Jewish Schooling in Turkey 1860-1925*, Indiana, Indiana UP.
- Rozen Minna (2002), *The Last Ottoman Century and Beyond. The Jews in Turkey and the Balkans 1808-1945*, vol. I, Jerusalem, Tel Aviv University, Graphit Press.
- (2006), "The Ottoman Jews", in S. Faroqhi (ed.), *The Cambridge History of Turkey*, vol. III, *The Later Ottoman Empire, 1603-1839*, Cambridge, Cambridge UP, 226-255.
- Semò Marc (2010), "Mario Levi, une plume turque sur la route", *Libération* (France), 29 avril, 27; accessibile alla pagina web: <<http://acturca.wordpress.com/2010/04/29/mario-levi-une-plume-turque-sur-la-route/>> (10/2013).
- Shaul Eli (2012), *From Balat to Bat Yam: Memoirs of a Turkish Jew*, İstanbul, Libra.
- Shaw Stanford J. (1991), *Jews of the Ottoman Empire and the Turkish Republic*, London-New York, Palgrave MacMillan.
- Simon Rachel (2002), "Jewish Female Education in the Ottoman Empire, 1840-1914", in A. Levy (ed.), *Jews, Turks, Ottomans: a Shared History, Fifteenth through the Twentieth Century*, Syracuse, Syracuse UP, 127-152.
- Zürcher Erik Jan (1997 [1993]), *Turkey: A Modern History*, London, I.B. Tauris.

Gezi: una rivolta surrealista... suggestioni poetiche

*Sezai Sarioğlu**

Traduzione di Ayşe Saraçgil, con la collaborazione di Tina Maraucci

Abstract.

The following pages present an article by the Turkish writer and commentator Sezai Sarioğlu upon the Gezi Parkı revolt which took place in the spring of 2013 in Taksim Square in Istanbul. The article, which has been freely translated from its original, evaluates in particular the effects upon the Turkish left of the particular language and rich imaginative capacities manifested by the movement which animated the first part of the revolt. The cultural outcome is paralleled with the poetic movement of the 1950s, called *İkinci yeni* (Second New), which in a sense revolutioned Turkish poetics as established during the first decades of the Republican period.

Keywords: Gezi Parkı, *İkinci yeni*, Istanbul, Revolt, Turkish Left.

I want to give a picture of Dublin so complete that if the city suddenly disappeared from the earth it could be reconstructed out of my book. (James Joyce to Frank Budgen, Zurich 1918)

Se m'imponessero di definire questa rivolta con una frase direi questo: un fenomeno che avendo generato una nuova e peculiare interazione, ha portato gli individui che gli hanno dato vita a trasformare se stessi e diventare nuovi, ad aprirsi a altri concetti, altri mondi semantici e altre pratiche.

Parliamo di una particolare prassi di rivolta, capace di generare metafore e immagini, che si verifica nelle storie delle società molto raramente e che gli individui altrettanto raramente possono sperimentare. La rivolta di Gezi, che si è manifestata come un'onda emersa dalle profondità e ha scosso la Turchia, ha già accumulato centinaia di immagini, di pratiche, di concetti, di domande, di risposte che attendono di essere analizzati dal punto di vista sociologico, culturale e politico. Questa rivolta, che si è sviluppata al di fuori delle concezioni della guerra fredda ed è entrata in un "confronto violento" con lo Stato, paradossalmente, è passata alla storia come un evento che ha permesso a tradizioni e individui precedentemente nemici o concorrenti, di unirsi nella protesta, di trovarsi nel suo spazio, di conoscersi e di ri-conoscersi. Tutti quanti i soggetti, i giovani e i vecchi in tale spazio si sono conosciuti e hanno per la prima volta sperimentato l'inaudita pratica di scambiare le teorie, le pratiche, le immagini e i significati tenuti finora nettamente separati.

Nella vita politica turca con una sequenza più o meno decennale accadono grandi rivolgimenti che segnano i successi o le sconfitte delle lotte portate avanti da individui e collettivi. In questo contesto la ribellione di Gezi ha costituito una parentesi in cui sia le vittime che gli interlocutori degli avvenimenti politici compresi tra il 1965 e la dittatura militare del 1980, si sono sentiti “bene”... Dal punto di vista degli attori che avevano giocato il loro ruolo nella storia e le cui identità e personalità socialiste si erano formate in questo stesso periodo, la ribellione di Gezi ha offerto un’opportunità insperata permettendo loro di far ritornare la loro esperienza in una narrazione diversa fatta con concetti, immagini e pratiche diverse. E questo miracolo è accaduto in un mondo che ormai ha dimenticato il “ritorno”... In un mondo in cui le ideologie sono considerate morte e le rivoluzioni non possono nemmeno essere sognate. In un mondo in cui l’istinto primario e dominante è la “sfiducia”... Se nonostante tutto ciò è avvenuta una rivolta come quella a Gezi, che ha trasformato gli individui rivoluzionandoli, allora vuol dire che analizzare e modificare il mondo è ancora possibile. Stando così le cose, la ribellione di Gezi pur non essendo durata 72 giorni come la Comune di Parigi, pur non avendo avuto un’influenza universale come la Rivoluzione di Ottobre e scosso in dieci giorni il mondo come diceva John Reed, nel suo piccolo può essere pensata come la *Comune di Gezi*. Ora che ci accingiamo a considerare nello stesso momento il suo destino e il suo significato, ribadiamo subito che le nostre vite e le nostre memorie sono state invase dalla sua immagine, lasciandoci con una nuova ricchezza cui potremo sempre attingere...

Zižek, aveva detto: “Balcans are always somewhere else” (2000, 3), noi possiamo aggiungere che l’azione, la resistenza, la rivolta sono sempre in posti diversi. Sono sia qui che da qualche altra parte. Talvolta sui monti del Kurdistan; talvolta nella fratellanza delle acque che scorrono contro le centrali idroelettriche e nucleari, talvolta nelle foreste del Chiapas in Messico; talvolta a Taksim ai piedi di un albero a cui è stata sottratta la quiete. Il nostro cammino non ha luogo e non ha fine...

La ribellione di Taksim non solo ha scosso la Turchia, non solo ha modificato le mappe mentali ma ha anche ricordato agli uomini e alle donne di avere un cuore. In uno scritto su una siffatta ribellione vorrei ospitare alcuni versi di Ursula Le Guin che parla la lingua dei sogni:

How to climb the mountain?

....

The travellers describe their travelling, not yours

...

Read rocks. Their word endures

And at the top?

You stop

...

Remote remote. The language of the rocks has changed.

I knew once what it meant

How long is the descent?

(*Encore Magazine of the Arts*, April-May 1977)

Il linguaggio e le pratiche della “salita” e della “discesa”, propri dei viaggiatori, sono vitali anche per i rivoluzionari. A parte la discussione sul suo senso e sul suo destino, la rivolta di Gezi ha fatto varcare una nuova soglia fatta di piacere e di scoperta. Il luogo, ovvero il parco di Gezi, dopo la ribellione si è trasformato in una realtà e in un’immagine superando le frontiere. La rivolta di Gezi ci ha ricordato che così come alcune poesie, anche alcuni concetti e azioni aspettano il loro momento per manifestarsi.

È utile condividere alcune sequenze di questo “film surrealista”, ossia la rivolta di Gezi che, cominciando all’improvviso a scorrere sullo schermo di Taksim, è finito per entrare nelle nostre vite: un gruppo di Musulmani anticapitalisti che pregano e i rivoluzionari che, tenendosi per mano, formano un cerchio per proteggerli... Accanto ai giovani che distribuiscono manifesti, altri, pensando che i manifesti non bastino distribuiscono poesie... I giovani che allestiscono la Biblioteca di Gezi e gli scrittori che per aiutarli distribuiscono gratuitamente i loro libri. La Cucina della Rivoluzione, che non solo come dato di fatto ma anche come immagine sazia gli occhi e le pance delle persone... Un ragazzo che balla a petto nudo come per ricordare e confermare l’annotazione di Emma Goldman: “If I can’t dance, I don’t want to be part of your revolution”... I cosiddetti “teppisti”², che ogni giorno, malgrado la contropropaganda dello Stato e dei suoi rappresentanti, salutano gli uccelli e gli alberi perché purificano il corpo e lo spirito dell’ambiente. I collettivi rivoluzionari, che ogni giorno con rinnovata emozione raccontano le loro vecchie imprese, sentendo nel contempo il desiderio di comprendere e di conoscere ogni nuova frase, pratica, stato d’animo... L’“albero dei desideri” carico di migliaia di frasi e messaggi di protesta pieni di metafore sorge come esempio di una creatività che offusca il confine tra poesia e slogan, tra desiderio e verità. Il risultato è un paradiso surreale senza Stato, senza polizia, senza danaro, senza paura...

La maggiore impronta su questa ribellione appartiene a una cosiddetta generazione apolitica, quella degli anni Novanta, considerata anche una generazione virtuale. Anche per questa ragione, senza spezzare il cuore ai “vecchi” collettivi e senza far ricorso ad espressioni quali “marginale”, proprie del linguaggio ufficiale, potremmo qualificare la ribellione di Gezi come la “Comune degli Individui Liberi”... Come Walter Benjamin diceva che quarantotto ore trascorse sulla strada da un quindicenne scappato da casa creano il cristallo della felicità, i giovani di Gezi sono per la prima volta scappati di casa per iscriversi alla strada. Ora se gli si dicesse: “Tornate indietro! Tutto è stato perdonato”, e loro dovessero davvero tornare a casa, poiché ormai niente e nessuno è più come era prima, quel ritorno sarebbe un’impossibilità. Nessuno e niente ormai è come era prima, sono cambiate le persone, le case, le strade, la politica, il governo, l’opposizione.

1. *Quelli prima di noi*

[...] hiçbir yapıt boşluğa doğmaz; akan nehre sonradan eklenir. Bu dünya bizden önce de düşünülmüştür; bütün yapıtlar kendilerinden önceki yapıtlarla yapılmış bir konuşmanın izini taşır. (Gürbilek 2010, 10)

[...] nessuna opera nasce nel vuoto; si aggiunge al fiume che scorre. Questo mondo è stato pensato anche prima di noi; tutte le opere portano il segno di un dialogo fatto con quelle che le precedono.

La letteratura politica in Turchia è solita ragionare nell'ambito di una sequenza generazionale, e le generazioni del '68 e del '78 condividono una formazione improntata alla cultura "rossa". Tale consuetudine riflettendosi sulla lettura della ribellione di Gezi, ha concentrato le attenzioni sulla "generazione degli anni Novanta". Viste le molte caratteristiche della rivolta, vorrei valutare la questione generazionale includendo nella discussione anche il campo letterario e considerare le generazioni degli anni Ottanta e Novanta sulla scia anche delle discussioni in campo poetico. Ma prima di approfondire questo punto, desidero ribadire che l'attribuzione esclusiva della paternità di Gezi alla "generazione degli anni Novanta" rimane problematica. Non solo perché si tratta di un'attribuzione "sbrigativa" che svislisce il senso dei concetti riferiti sia alla sfera politica che a quella poetica, ma anche perché, stabilendo un'"analogia negativa" e mettendo in primo piano la differenza e la rottura, comporta un rischio di nichilismo. Definire una "generazione" senza considerare la sua continuità con le conoscenze / la coscienza del passato è una vecchia retorica che dobbiamo abbandonare. Oltretutto non esistono generazioni omogenee. Ricordiamoci che ormai da tempo la maggior parte dei reduci della cosiddetta "generazione del '68", ha abbandonato ogni idea di rivoluzione e di militanza rivoluzionaria e presa dal timore del separatismo da una parte e della religione (Akp) dall'altra, ha indossato i panni di un antimperialismo eroico, per iscriversi definitivamente al kemalismo, al militarismo e al nazionalismo. Dunque anche se rimane politicamente e poeticamente importante che la "generazione degli anni '90", protagonista di Gezi, abbia estratto una "foresta da un albero", dobbiamo stare attenti a non differenziare il suo sistema di valori da quello ereditato dall'epoca precedente, che comunque, è parte del sapere, della coscienza e del subconscio di questa stessa generazione. In altre parole la cosiddetta "generazione degli anni '90", seppure sia rappresentante e portavoce di tendenze molto nuove e diverse, politicamente e biologicamente è e rimane, nipote e figlia delle cosiddette generazioni del '68 e del '78. Dopotutto anche i concetti si innamorano, si sposano, hanno figli e nipoti.

Contrariamente a quanto previsto da Marx, l'"eredità" politica può talvolta esercitare, come è accaduto a Gezi, un'influenza positiva. Gezi è stato un luogo e un contesto in cui i *teppisti* hanno protestato contro le incursioni del potere nel loro spazio di vita, hanno protestato contro una politica che da decenni seguiva l'assioma denaro-preghiera-denaro. Gezi è stata però anche una rivolta alle forme di relazione e di conoscenza tradizionalmente proposte dal movimento socialista, sulle quali noi avevamo costruito le nostre identità. Tuttavia non dovremmo creare un'alterità nella dialettica tra "vecchio sapere" e "vecchia prassi", così come tra "nuovo sapere" e "nuova prassi". Altresì non dovremmo mai dimenticare che nessun movimento sociale, nessuna rivoluzione può permettersi il lusso di scegliere i propri interlocutori...

Questa ribellione ha creato un nuovo spazio di confronto che ha offerto la possibilità di superare la "paura dello specchio". Anche per questo ogni volta che torniamo a guardare agli eventi, riusciamo a vedere nuove immagini e a produrre nuovi concetti. Se una piccola ribellione rimasta incastrata tra

“memoria e storia”, tra “momento e processo”, riesce ad assurgere nel nostro immaginario ad “evento storico”, una sua lettura che santifichi soltanto la “generazione degli anni ’90” rischia di essere riduttiva. Se non altro le infinite immagini, intuizioni e creatività prodotte da Gezi ci richiamano a una tale prudenza. Non dimentichiamoci che le vite politiche e letterarie di noi turchi sono popolate di immagini, di concetti, di definizioni, di generazioni e delle loro morti, di cui non riusciamo mai ad elaborare il lutto.

La storia politica della Turchia, rimasta in un *limbo*, tra l’Oriente che preferisce le favole ai concetti, e l’Occidente che preferisce questi ultimi, possiede una tradizione debole di pensiero. Ciononostante siamo pieni di *teorici*, in particolare socialisti, che credono di possedere la chiave della Verità. Questo atteggiamento, speculare a quello del potere che ci governa da decenni, li porta a identificarsi facilmente con lo Stato e con il suo discorso culturale e politico, fondato sull’esclusione. Dobbiamo ricordarci e trarre lezione dal fatto che combattendoci gli uni con gli altri con l’intento di escluderci a vicenda siamo finiti con il subire, negli anni Ottanta, una sconfitta non onorevole che ha condannato alla soffitta tutto il nostro universo concettuale. Da questo punto di vista la rivolta di Gezi, rappresenta non solo una dinamica che è stata capace di sconfiggere la paura della storia e la paura dell’*altro*, ma ha anche permesso un confronto sereno tra concetti e immagini del movimento socialista che giacevano esanimi, ridotti a una serie di tabù e proprietà nominali.

Al di là della sua lettura come appartenente a individui di una o più generazioni, Gezi ha costruito un contesto in cui i concetti sbagliati, invecchiati, costruiti male sulla base del modernismo e delle teologie, incluso l’Islam, hanno potuto essere rielaborati, tanto da poter essere utilizzati per nuove concettualizzazioni. Il Signor Pandeli, il fondatore di una delle latterie più rinomate di Taksim, aveva avvertito: “Il mondo sta cambiando, ve lo dico”... Così la rivolta di Gezi è stata una buona novella che ha indicato, contro un mondo e contro un’umanità cui è stata negata l’autenticità, una nuova percezione dell’uomo e un nuovo progetto della società...

2. La rivolta nell’albero delle immagini

A picture held us captive. And we could not get outside
it, for it lay in our language and seemed to repeat it to
us inexorably. (Wittgenstein 1953, 115)

La ribellione di Gezi è stata dunque anche il rifiuto formale e reale di un sistema d’immagini e delle forme di azione sperimentati nella precedente narrativa politica, anche se nemmeno le persone che hanno direttamente espresso questo rifiuto conoscono la sua portata per intero perché il viaggio, lungi dall’essere finito, è appena cominciato.

Adorno, suscitando una complessa discussione, aveva affermato che dopo Auschwitz non si sarebbe potuto più scrivere poesie. Supponiamo che avesse

voluto sottolineare la difficoltà di prendere in mano la penna dopo avere sperimentato un genocidio andato al di là di ogni idea di massacro e crudeltà. Di Gezi possiamo sottolineare la grande forza espressiva che ha lasciato il segno nelle nostre memorie come un'opera d'arte; una poesia oltre la poesia, una satira oltre la satira, un'ironia oltre l'ironia, che ha trasformato la politica in arte e l'arte in politica. In questo senso potremmo dire insieme ad Adorno che, proprio come dopo Auschwitz, anche dopo Gezi non si potrà più scrivere poesia, senza con ciò suggerire di gettare la poesia nella pattumiera della storia.

Se vogliamo leggere i luoghi di questa rivolta che ne hanno costituito il colore e l'immagine utilizzando il concetto di "poetica dello spazio" del celebre filosofo Gaston Bachelard, dobbiamo dire che Gezi è stata una ribellione "centrata sull'immagine" piuttosto che sul "concetto". Non è stata una ribellione dal volto imbronciato di un politburo, ma un'azione dal viso sorridente.

Roland Barthes a proposito della dimensione utopica della letteratura aveva suggerito di accompagnare la proposta marxista, per cambiare il mondo, con quella mallarmiana per cambiare la lingua. La ribellione di Gezi rientra in quest'assunto. In essa le verità, le intuizioni e gli uomini rimasti distanti tra loro sono stati costretti a dialogare trasformando i cliché classici e le intuizioni oppostive in un uragano di immagini, di forme rappresentative creative, di dinamiche contaminanti. D'ora in poi è possibile sperare che questo uragano possa direttamente e indirettamente influenzare i processi artistici a venire.

Da questo punto di vista Gezi si pone più che come domande, risposte e obiezioni, come un'estetica. Se la Turchia è stata sempre una "repubblica della paura", Gezi ha permesso alle persone di superare la soglia della paura, annullando le preoccupazioni esistenziali riguardo la capacità della paura di interferire con i loro spazi di vita. Uno degli esiti più importanti di questa rivolta è stata la creazione di un'"estetica dell'audacia".

Tornando al proposito di includere nella nostra discussione anche il piano poetico possiamo affermare che in un certo senso Gezi rappresenta una traduzione in realtà del İkinci yeni (Secondo Nuovo), una delle più importanti correnti poetiche della letteratura turca del periodo repubblicano, una corrente fondata sull'immagine e contrapposta al *realismo nazionalista* e, più tardi, *socialista* sia nella forma che nel contenuto. Naturalmente con questa affermazione non si vuole trasferire sulla rivolta di Gezi le caratteristiche fondamentali del Secondo Nuovo, non la si vuole presentare come un prodotto del Secondo Nuovo, che è rivolto all'interiorità, centrato sull'individuo, astratto, quasi ermetico nel suo linguaggio. Gezi è estroversa, è inclusiva, collettiva, sociale e politica. Gezi inoltre non guarda alla poetica del realismo socialista come il proprio *altro*... Tuttavia, con tutte le sue differenze, la ribellione di Gezi, sembra essere una riproposizione, possiamo dire, anarchica, del Secondo Nuovo; un Secondo Nuovo trasposto dalla casa e trapiantato nella strada, assumendo un linguaggio esplicito, portando i concetti e i desideri dal subconscio al conscio. Per la prima volta nella storia e proprio a Taksim abbiamo assistito al verificarsi, grazie al Parco di Gezi, di un evento creativo

di tali dimensioni e caratteristiche che ha spinto quelli del realismo socialista, che con tutte le loro verità e varietà erano fuori dal parco di Gezi, a *vigilare* su quelli del Secondo Nuovo che erano dentro il parco di Gezi. “Quelli che erano dentro” hanno nutrito di immagini e slogan “quelli che erano fuori”. È un fatto nuovo e prezioso che tutte le tradizioni politiche-poetiche oppostive abbiano combattuto insieme “tra le fiamme”, prendendo tutti insieme posto nella rivolta contro il potere. In tal modo Gezi ha generato un “realismo miracoloso”.

3. *La ribellione e il cappotto di Gogol*

... Asıl önemli olan sonuç bugün fiilen ortaya çıktı çünkü: ‘ısyân’ mümkündür! Olayın akıbeti ne olursa olsun, açığa çıkardığı bu sonuç asla anlamını ve değerini yitirmeyecek... Kısacası söz konusu ‘ısyân’ın akıbetinden ziyade anlamı üzerinde durmak gerek... Zaten olayların akıbeti de, büyük ölçüde, onların anlamının anlaşılıp anlaşılmamasına bağlanmış görünüyor... (Şükür Argın 2009)

... Ciò che è veramente importante è che il risultato è emerso oggi come dato di fatto, perché la ‘ribellione’ era possibile! Qualunque sia il destino della vicenda, questo risultato che è venuto fuori apertamente non perderà mai di significato e di valore... In breve ciò che sto dicendo è che più che sul destino bisogna soffermarsi sul significato della ‘ribellione’... Pertanto l’esito stesso degli eventi sembra legato in larga misura alla comprensione o meno del loro significato...

Dostoevskij diceva che tutti gli scrittori russi erano generati dal cappotto di Gogol. Per quanto riguarda i protagonisti che hanno dato origine alla rivolta di Gezi circolano diverse dicerie. Secondo lo Stato questa ribellione sarebbe frutto della collaborazione delle forze interne, golpiste e nazionaliste, con le forze esterne, interessate da sempre a destabilizzare il paese. In ogni caso non solo per lo Stato ma per tutti coloro che condividono una prospettiva lineare della storia, l’improvvisa esplosione di una ribellione capace di scuotere l’egemonia dell’Akp, al potere da un decennio con una bieca arroganza e senso di revanscismo, rimane incomprensibile.

Non vi è dubbio che la ribellione di Gezi si sia ispirata ad altre rivolte ma essa si è costruita come una rivolta originale. Molte letture fondate sul principio di analogia percepiscono questa rivolta seguendo il canone modernista e quindi la mettono in relazione esclusivamente con esempi occidentali. Così facendo dimenticano le tradizioni native. Interpretare Gezi attraverso le esperienze europee o americane o utilizzando l’ottica orientalistica può essere legittimo, con la condizione di rifiutare approcci politici fondati sulla sacralizzazione di tutto ciò che possa essere concepito autentico (come il nazionalismo!). Tuttavia dire legittimo non significa accettare giusta una siffatta interpretazione, e in ogni caso la nostra attenzione dovrebbe essere posta sia nell’usare le analogie in modo da non offuscare gli aspetti autentici della rivolta, sia nel non limitare le analogie con le tradizioni europee e americane, allargando l’orizzonte non solo oltre l’Occidente, ma anche in modo da comprendere la tradizione delle lotte politiche locali. Possiamo forse negare, seppur ammettendo le differenze delle

condizioni e delle finalità, la relazione tra la ribellione di Gezi con l'*intifada* palestinese e il *serhıldan* curdo?

Le conoscenze e le espressioni al cuore di questa rivolta sono stratificate, seppur frammentarie. Si era detto di un suo legame con la Comune di Parigi. A che tipo di legame ci riferiamo? Si pensi a Jean-Baptiste Clement, uno dei partigiani della Comune di Parigi, che dedicò la sua celebre poesia "Le temps des cerises", a Louise, *l'intrepida cittadina* che il 28 maggio 1871, sulle barricate di via Fontaine-au-Roi, faceva da infermiera ai partigiani. Marx aveva parlato dei Comunardi come di coloro che erano partiti alla conquista del Paradiso. Pensiamo alla dichiarazione di un comunardo, che nel momento in cui stava per essere giustiziato al Muro dei Federati, sorrideva alla propria morte dicendo: "Non m'importa di morire dopo aver vissuto 71 giorni di libertà!". "Il tempo delle ciliegie", le barricate, le pietre divelte dai marciapiedi che sorridono nelle mani dei Comunardi e di quelli di Gezi, si riversano nella stessa esperienza di una *Comune* senza stato, senza esercito, senza polizia, senza danaro... Da tutto questo scaturisce una relazione specifica, che si articola in una continuità dal passato al presente, dal locale all'universale. Possiamo concludere dicendo che questa rivolta ha preso in prestito dai cappotti delle altre rivolte ma fondamentalmente è scaturita dal proprio cappotto.

4. *La rivolta e la creatività non hanno tempo*

Devrim daima 'bastırılmış olanın geri dönüşü' olarak anlandırılabilir. Tam da bu yüzden daima tekinsiz bir çekirdeğe sahiptir ve akıl yoluyla tam olarak kavranması mümkün değildir. Devrim hiçbir zaman simgesel olanın yerini kibarca başka bir simgesel düzene bırakması olarak görülmez; tersine arada geçilmesi gereken bir 'Gerçek' aşaması vardır ki; bu aşama tekinsiz bir dehşetle, tekinsiz bir keyifle iç içedir. Eğer çağımız kapitalizmin yeni ve bu kez kolay kolay evcilleştirilemeyecek bir krizine gebeyse, bu 'gerçek' aşamasından geçmemiz de kaçınılmaz görünüyor... (Bülent Somay 2004)

La rivoluzione si può sempre concettualizzare come il 'ritorno di ciò che è stato represso'. Proprio per questo motivo essa possiede sempre un nocciolo sfuggente che non può essere compreso fino in fondo solo dalla ragione. La rivoluzione non può mai essere vista come la gentile sostituzione di un ordine simbolico con un altro; al contrario poiché si tratta di superare una soglia di 'Realtà' dalla quale vanno prese le distanze, questo superamento è intriso di un'oscura violenza, di un oscuro piacere. Se la nostra epoca è gravida di una nuova e non facilmente addomesticabile crisi del capitalismo, il superamento di questa soglia di 'realtà' ci appare come qualcosa di inevitabile...

L'imprevisto manifestarsi di Gezi non si può comprendere con la pura ragione, senza concedere spazio al "ritorno di ciò che è stato represso". Dobbiamo considerare che i giovani, che si supponeva fossero in balia dello "spirito del tempo", hanno creato un'etica e un'estetica della resistenza proprio per opporsi allo "spirito del tempo". La creatività di Gezi che ha superato ogni aspettativa e infranto ogni schema, cercando di realizzare un rituale che rispondesse a "un altro mondo possibile", costituisce un oggetto di ricerca che avremo davanti per anni.

Questa rivolta infatti, più che sui rituali e sulle immagini del “tempo nostalgico” o del “tempo utopico”, andrebbe compresa sulla base della sua “creatività” legata al momento, al “presente”. Che questa creatività si sia manifestata improvvisamente e proprio in quell’esatto momento non deve farci trascurare che l’energia da cui è scaturita, si è formata in un periodo lungo. Dunque la nostra maggiore difficoltà deriva dal fatto di dover lavorare non tanto sulle cause che hanno scatenato questa creatività, quanto sui modi attraverso i quali essa si sia formata in tale periodo lungo per capire anche come possiamo assicurare la permanenza e la continua trasformazione delle immagini che ha prodotto.

Abbiamo detto che ogni azione porta con sé le tracce delle azioni precedenti. Dobbiamo però ancora considerare quel che possiamo definire *l’apprendimento occulto*. Intendo dire che non vi è nulla di più naturale che alcune vecchie ma non desuete conoscenze relative alle lotte politiche portate avanti su queste terre, soprattutto a partire dal ’68 in poi, siano rimaste nelle memorie come codici nascosti per emergere una volta giunto il loro tempo. La veridicità di questo assunto è dimostrata anche dalla ricca molteplicità di frasi, versi, battute, disegni che creano un’*estetica del caos* rendendo impossibile la riduzione della rivolta di Gezi in una sola frase, immagine, o espressione.

5. *La rivolta surrealista nello spazio rurale di Taksim*

Tutto è accaduto lentamente, mentre eravamo rinchiusi a pensare a quanto tempo sia passato, a quanti anni di sconfitte ci siamo lasciati alle spalle, perché la nostra sconfitta fosse stata così brutale... Tutto è accaduto all’improvviso, quando ogni pioggia lavava i muri facendo apparire le vecchie scritte, coeve alla nostra storia politica, che però svanivano senza lasciarci il tempo per rileggerle... Tutto è accaduto nel tempo delle ciliegie, quando le nostre parole magiche si erano allontanate, quando le nostre memorie venivano raccontate con parole vecchie, con un linguaggio morto, gerarchico... È accaduto tutto quando i rivoluzionari convinti di una volta erano andati a schierarsi con lo Stato, quando nella sterilità dell’epoca parole come *rivoluzione, dialettica, comune, abolizione della proprietà privata* ecc... erano considerate o folli o idiote... Tutto è accaduto quando i nostri ragazzi, malgrado tutto, hanno rifiutato di piegarsi allo Stato e al capitalismo, e si sono immaginati apprendisti di una nuova vita, apprendisti della rivoluzione... Tutto è successo quando sono cresciuti i figli che avevamo chiamato con i nomi dei compagni uccisi durante la “lezione dello Stato” lasciandoci in prestito le loro vite... Tutto è avvenuto quando la rivoluzione si faceva sempre più lontana, quando avevamo cominciato a rileggere i libri già letti per controllare se li avessimo capiti male... È successo tutto al termine di anni vissuti senza comprendere né l’esistenza, né la lingua, né i dolori dell’*altro*, quando lo Stato apriva col “nemico” curdo una trattativa per “limitare il fuoco” e noi pensavamo angosciati che la pace non potesse realizzarsi e che lo Stato cercasse di limitarsi alle parole... Tutto è successo quando lo Stato era riuscito a modificare la nostra forma senza tuttavia

riuscire a farci assomigliare a sé... Tutto è successo quando sentivamo il nostro spazio concettuale restringersi e la sfiducia procapite aumentare... E la ribellione ci ha colti in quel che rimaneva dello *spazio rurale* di Taksim e ci siamo ritrovati improvvisamente nel mezzo di una rivoluzione... Siamo stati baciati dalla fortuna di potere ridare vita a noi stessi e ai nostri sogni...

Nei giorni della rivolta abbiamo assistito anche a una guerra tra simboli e discorsi, una guerra che ci ha ferito ma non sconfitto; Gezi è riuscita ad essere una somma di simboli. Ci ha messo, nel senso prezioso e benaugurante della parola, in una *foresta di simboli*, il cui rumore nuovo e creativo copriva tutto. Durante la ribellione di Gezi si è riproposto nello spazio di Taksim quella pluralità di linguaggi e punti di vista che nell'Ottocento, da Merveille a Dullaway a Gerard de Nerval, tutti gli europei hanno notato definendo Pera, dove sentivano parlare sette, otto diverse lingue, una Torre di Babele. I contestatori di Gezi aggiungevano lingua su lingua, parola su parola, immagine su immagine, avendo intuito che i loro destini e le loro storie separati si stavano riunendo. I ribelli che si sono ritrovati nell'odierna Taksim, luogo dove un tempo si raccoglievano le acque per essere ridistribuite in città, si sono uniti per impartire all'acqua una direzione nuova.

Questo spazio che è stata Gezi ha messo in maniera immediata e impressionante ogni individuo davanti alla realtà dei curdi, costretti dal nazionalismo all'assimilazione, privati del diritto all'esistenza, spinti a salire sui monti per poi riscendere nuovamente nelle città, come conseguenza dell'inizio del processo della "limitazione del fuoco". A Taksim accanto a loro, sono calate le giovani generazioni istruite delle classi abbienti... Coticché con la loro azione unita cambiavano forma alle domande e alle risposte, creando un possibile spazio per la pace. Così, malgrado i deliri sciovinisti che pure non mancavano dentro l'azione, si sperimentava la possibilità di guardare all'esistenza e ai dolori dell'*altro*. Infatti uno dei successi più importanti della rivolta di Gezi è stato la neutralizzazione dei collettivi nazionalisti-sciovinisti, per quanto essi provino ancora ad impadronirsi dei forum successivi alla rivolta. Si tratta infatti di una ribellione, che con la sua percezione libertaria e con i suoi slogan antimilitaristi come "Noi non siamo i soldati di nessuno", è riuscita ad impedire la manipolazione di questa grande energia da parte delle esperienze storiche e della politica di stampo nazionalista-sciovinista. È grazie a tutto ciò che non solo il ritmo delle nostre vite quotidiane ma anche le nostre mappe mentali sono cambiate. Ora le nostre vite sono circondate da conoscenze nuove e diverse che ci permettono di sognare, grazie anche alla nuova energia che hanno prodotto, il generarsi dall'interno della vita, di dinamiche, lingue e pratiche capaci di gettare le fondamenta di una nuova società.

Se partiamo dalla consapevolezza che questa ribellione è l'inizio di un viaggio, di un processo, non possiamo interpretarla come un momento, anche se non sappiamo quanti dei più di due milioni di attivisti che hanno dato vita alla rivolta, ritorneranno come i "viaggiatori".

Gezi ha introdotto nelle nostre vite lo spirito della ribellione, una volta uscito dalla lampada magica, il *jinn* continuerà a vagare per sempre in mezzo a noi...

Per concludere, nel parco di Gezi abbiamo girato un film, secondo taluni un lungometraggio, secondo altri un corto, un film che inizia con un albero disturbato e continua per qualche giorno. Abbiamo visto questo film proiettato sul telone bianco appeso agli alberi e abbiamo cercato di comprenderne i significati. Guardiamo a questo prezioso e benaugurante “rumore della novità” che contiene, purificandole, le voci e le parole vecchie e desuete per permetterci di riusarle per costruire frasi nuove. Dopo la ribellione di Gezi, ogni soggetto ribelle ha una nuova vita, una nuova memoria e una nuova frase. Ricordiamoci però che, per quanto remoto, esiste anche il rischio che queste frasi e azioni, queste immagini, si trasformino in frasi e immagini di largo consumo, che finiscano come cartoline postali, come “Souvenir da Gezi”. Che la storia ci protegga da un simile destino, noi intanto invece di un “Amen” recitiamo una poesia...

25 settembre 2013, Istanbul

Note

* Sezai Sarioğlu nasce nel 1950 a Ordu, cittadina situata sulla costa del Mar Nero. Diplomatosi nel 1968, svolge la professione di insegnante sino alle sue dimissioni nel 1979. Militante nelle fila della sinistra turca e membro dell'Organizzazione per la Liberazione della Turchia e del Nord Kurdistan (Türkiye ve Kuzey Kürdistan Kurtuluş Örgütü o TKKKÖ), successivamente al colpo di Stato militare del 12 settembre 1980, è costretto a entrare in clandestinità. Arrestato nel 1983, è detenuto in diverse carceri militari. Rilasciato nel 1988, si dedica al giornalismo scrivendo su importanti quotidiani e periodici della sinistra laica come *Yeni Öncü* (Nuova Avanguardia), *Özgür Gündem* (Agenda libera), *Söz* (Parola), *Özgürlük* (Libertà) e *Birikim* (Il Cumulo). Nel contempo ha pubblicato diverse raccolte di poesie quali *Terspektifler* (Controprospettive), *Doğusu Batısı Olmayan Sözcükler* (Le parole che non hanno né Oriente né Occidente) e *Nar Taneleri* (Chicchi di melograno). I suoi interessi e le sue ricerche si concentrano sulla storia, in particolare orale, del movimento socialista turco. Insieme al circolo *Nar Sesleri* (Le voci del melograno) si fa portavoce di una visione poetica che ha come prospettiva quella di “moltiplicare le voci e i significati”. Da circa cinque anni organizza incontri letterari e cinematografici oltre che dibattiti storici e politici nel quartiere di Kadıköy, sulla riva asiatica di Istanbul. Tra i fondatori del Partito della Libertà e della Solidarietà (Özgürlük ve Dayanışma Partisi o ÖDP) si definisce un marxista libertario.

¹ Citazione tratta da Frank Budgen (1972), *James Joyce and the Making of “Ulysses” and Other Writings*, Oxford, Oxford UP, 69.

² In turco *çapulcu*, termine con il quale il Presidente del Consiglio turco ha definito i partecipanti alla rivolta di Gezi (N.d.T.).

Riferimenti bibliografici

Budgen Frank (1972), *James Joyce and the making of “Ulysses” and Other Writings*, Oxford, Oxford UP.

Bülent Somay (2004), *Tarihin Bilinçdışı* (L'inconscio della storia), İstanbul, Metis.

- Gürbilek Nurdan (2010), *Benden önce bir başkası* (Prima di me un altro), İstanbul, Metis.
- Şükrü Argın (2009), *Yaşlanan İnsanlık, Gençleşen Kapitalizm* (L'umanità che invecchia, il capitalismo che ringiovanisce), İstanbul, Agora yay.
- Wittgenstein Ludwig (1953), *Philosophical Investigations*, prima ed. Oxford, Basil Blackwell.
- Žižek Slavoj (2000), *The Fragile Absolute – or, Why is the Christian Legacy Worth Fighting For?*, London-New York, Verso.



Burcu Güçük, (*not*) *Abandoned*, İstanbul 2013

STUDI E SAGGI

Itinerari nella Weltliteratur

Ferite nella carta

Il trauma nella letteratura contemporanea. Percorsi possibili

*Chiara Conterno, Daniele Darra, Gabriella Pelloni,
Marika Piva, Marco Prandoni*

(Gruppo di studio, Università degli Studi di Bologna, Padova e Verona)

Ceea ce mi s-a întâmplat în săptămânile de spitalizare se numește traumă, adică o întrerupere brutală a mersului obișnuit al zilelor și Lacan spune că e momentul întâlnirii cu Realul. [...] Povestea în care eram, în care ajunsesem, nu avea nici un fel de cuvinte și nici un sens (deși mai târziu i-am găsit unul, adică tocmai cel pe care îl construiesc acum, aici). Era, și asta spune Lacan despre traumă, literalitate pură, realitate albă, care refuză simbolizarea. (Sociu 2012)

Quello che mi è successo nelle settimane passate all'ospedale si chiama trauma, cioè una brutale interruzione dell'andamento abituale delle cose quotidiane e Lacan sostiene che questo sia il momento dell'incontro con il Reale. [...] La storia in cui mi trovavo, a cui ero arrivato, non aveva parole e nemmeno un senso (anche se in seguito ne trovai uno, cioè proprio quello che sto costruendo qui e adesso). Era – come dice Lacan a proposito del trauma – pura letterarietà, realtà bianca, che rifiuta la simbolizzazione. (Lazarovici Veres 2012)

Quel che chiamo “nuovo realismo” è infatti anzitutto la presa d'atto di una svolta. L'esperienza storica dei populismi mediatici, delle guerre post 11 settembre e della recente crisi economica ha portato una pesantissima smentita di quelli che a mio avviso sono i due dogmi del postmoderno: che tutta la realtà sia socialmente costruita e infinitamente manipolabile, e che la verità sia una nozione inutile perché la solidarietà è più importante della oggettività. Le necessità reali, le vite e le morti reali, che non sopportano di essere ridotte a interpretazioni, hanno fatto valere i loro diritti, confermando l'idea che il realismo (così come il suo contrario) possiede delle implicazioni non semplicemente conoscitive, ma etiche e politiche. (Ferraris 2012, XI)

Nel suo recente saggio *Manifesto del nuovo realismo* Maurizio Ferraris constata che è proprio nel momento dell'impatto traumatico che la realtà si dà al soggetto esperiente prima di qualsiasi tipo di concettualizzazione. Con “nuovo realismo” Ferraris intende la trasformazione che, declinandosi in molti sensi, ha investito la cultura filosofica contemporanea, e che implica un ritorno alla realtà. Tale trasformazione, avvenuta nello “spicchio di mondo” che è l'Occidente, comporta una riscoperta di tre capisaldi del pensiero – ontologia, critica e Illuminismo –, come reazione a tre “fallacie del postmoderno: la fallacia dell'essere-sapere, la fallacia dell'accertare-accettare e la fallacia del sapere-potere” (29). Un carattere

saliente del reale è l'“inemendabilità”, cioè il suo essere indipendente dalla conoscenza umana, da linguaggi, schemi e categorie. Per questo il realismo è la premessa della critica e si distingue nettamente dall'irrealismo a cui è connaturata la quiescenza. Riprendendo le celeberrime parole di Kant, Ferraris invita al *sapere aude*, e attribuisce così al realismo caratteri illuministici, per contrapporlo all'ondata anti-illuministica del postmodernismo.

Il nuovo realismo intende dunque tornare a un'idea forte di realtà, accantonando i giochi ermeneutici della filosofia postmoderna che ha portato al parossismo l'intuizione di Nietzsche secondo cui non vi sono fatti, ma solo interpretazioni. Tuttavia, non vuole essere una nuova corrente filosofica, ma la fotografia di una tendenza in atto.

Il volume *Bentornata realtà*, curato da Maurizio Ferraris e Mario De Caro (2012), amplia gli orizzonti del dibattito, ospitando le riflessioni di filosofi appartenenti a varie correnti del pensiero contemporaneo, con nomi d'eccezione quali Eco, Putnam e Searle. L'attualità degli studi sul nuovo realismo è confermata anche dalle accese reazioni che ha suscitato, ad esempio nel recente pamphlet *Il nuovo realismo è un populismo* (2013), dove si accusa Ferraris di semplificare colpevolmente la riflessione filosofica, abbassandola al livello del “senso comune”, per fini divulgativi.

In alcune tendenze della letteratura contemporanea si registrano tuttavia orientamenti che paiono confermare gli assunti del cosiddetto nuovo realismo filosofico. Il discorso della letteratura riflette e al contempo costruisce nuovi modi di percepire ed esperire una realtà tardo-postmoderna che spesso è “realfittizia” a causa dell'osmosi di realtà e *fiction* – per dirla con il Siti di *Troppi paradisi* (2006) –, ma che comunque non si lascia ridurre a rappresentazione o a schemi simbolici e interpretativi. In tale prospettiva, non sorprende che il *focus* sull'esperienza traumatica e sulla sua trasposizione estetica costituisca, a partire dagli anni Novanta, uno dei filoni maggiormente produttivi della letteratura e della teoria letteraria vicina a quei *Cultural Studies* entro cui si posiziona sempre più saldamente lo studio della letteratura.

La contingenza storica non era certo casuale: si trattava di anni in cui la Storia, “finita” insieme alle grandi ideologie del Novecento secondo gli esegeti del postmoderno ridotto a visione unica – dunque ideologica – della realtà, tornava invece a investire con la guerra “calda” nell'ex-Jugoslavia l'Europa, nonché un mondo sempre più globalizzato e assalito dalla minaccia del terrorismo di matrice islamista e dalla sua costruzione mediatica, come nel caso dell'Iraq e dell'Afghanistan, mentre guerre con minore copertura mediatica, ma altrettanto sanguinose, venivano combattute ad esempio in Cecenia. Da guerre e carestie in un sud del mondo ogni giorno più desertificato fuggiva intanto un numero crescente di profughi, a cui si aggiungevano le ondate migratorie dai paesi dell'ex-blocco sovietico, segnati da decenni di pesantissimo condizionamento culturale, che era illusorio credere non avrebbe lasciato strascichi nella “nuova” Europa. Inevitabili furono le destabilizzazioni demografiche e sociali tanto nei paesi di partenza quanto in quelli di arrivo, in cui i modelli presentati come felicemente multiculturali, come

quello dei paesi scandinavi, della Svizzera e dell'Olanda, venivano messi improvvisamente alla prova, mentre paesi con una lunga stabilità demografica alle spalle ed impreparati ad elaborare politiche efficaci d'integrazione, come l'Italia e la Grecia, si trovavano esposti ad una minaccia vissuta come potenzialmente distruttiva per la coesione sociale. La crisi globale del credito del decennio successivo non ha fatto altro che esasperare tale quadro e minare dalle fondamenta il processo, sempre più contestato, di costruzione dell'Unione Europea, seppure allargata oggi a molti dei paesi dell'ex-blocco sovietico.

Non sorprende quindi che, a partire dagli anni Novanta e più ancora negli anni Zero, si possa parlare di tendenze "neo-realistiche" nell'arte, che certo non marcano la fine della temperie culturale del postmoderno – che per molti versi ha trionfato nell'era della globalizzazione e dei "nativi digitali" –, ma che pur tuttavia segnano un'urgenza di ancoramento del soggetto, per quanto spesso debole, a una realtà esperita come nonostante tutto ben presente e "reale" nella sua traumaticità, pur se spesso mediata da filtri tecnologici: un'urgenza in primo luogo di comprensione.

In ambito italiano basterà citare gli esempi di Roberto Saviano e dei *suoi* viaggi-reportage nei mondi della camorra e del traffico di cocaina, o di Edoardo Nesi, che vince lo Strega nel 2011 con la storia della desertificazione economica e sociale della sua Prato, *Storia della mia gente*, o ancora di Nicolai Lilin, uno dei più vivaci – e discussi, per la sua tendenza alla provocazione e alla mistificazione – protagonisti della cosiddetta letteratura italiana dell'immigrazione. In *Caduta libera* (2010) e *Il respiro del buio* (2011, che si apre con una citazione dal lemma di Wikipedia sul *Disturbo post-traumatico da stress*), Lilin propone una versione autofittizia della propria esperienza di soldato mercenario in Cecenia. Tanto la letteratura della/sulla migrazione quanto quella scritta da reduci di guerra sono del resto filoni portanti della letteratura contemporanea, italiana e globale: citiamo solo Feridun Zaimoglu nel suo *Schiuma. Il romanzo della "feccia" turca* (1999), il celebrato *The Yellow Birds* (2012) dell'ex-soldato americano in Iraq Kevin Powers e *La guerra di un soldato in Cecenia* (2011) del russo Arkadij Babchenko. La guerra in Afghanistan dei soldati italiani è al centro invece della narrazione di *Limbo* di Melania Mazzucco e *Il corpo umano* di Paolo Giordano, entrambi del 2012.

Uno studio sul trauma nella letteratura "neo-realista" contemporanea può oggi nutrirsi del *boom* delle ricerche sulla memoria, sulle cause, sui processi e sugli effetti del ricordo personale e collettivo, dei *Trauma e Memory Studies*. Da un punto di vista teorico si possono sommariamente suddividere gli approcci critici in due grandi filoni: quello psicanalitico e quello storico-culturale, benché si tratti in entrambi i casi di orientamenti interdisciplinari.

A capo del primo approccio si trova Cathy Caruth, che in *Unclaimed Experience* (1996), esattamente come Freud, parte dall'immagine del trauma come ferita. La studiosa si rifa al padre della psicanalisi per sottolineare le somiglianze tra letteratura e analisi nel loro comune interesse per il rapporto tra noto e ignoto, ripercorrendo la sostituzione della storia fattuale con la dinamica circolare e ricorrente del trauma:

sopravvivere ad un trauma non significa infatti superarlo, bensì mettere in moto un'incessante ripetizione memoriale dell'evento. In *Trauma. Explorations in Memory* (1995), Caruth considera come prerogativa dell'evento traumatico la sua irriducibilità a forme di conoscenza razionale. Il ricordo del trauma non è mai completo a livello di conoscenza: esso viene esperito in differita, ossia in ripetuti tentativi di appropriazione da parte del soggetto, un processo che Caruth definisce ricorrendo ai concetti di "tardività" e "latenza" (*belatedness*) (Busch 2007, 550). Tuttavia il ricordo del trauma preme sulla coscienza per essere trasformato in messaggio linguistico. Caruth parla a questo proposito di una "poetica traumatica" per indicare che quanto tace a livello tematico agisce strutturalmente e viene alla luce attraverso le interruzioni, le pause e i silenzi. Walter Busch collega la teoria di Caruth alla ripresa di Anselm Haverkamp in *Figura cryptica* (2002), cui spetta il merito di averla ampliata verso una concezione poetologica. Fulcro di questa poetica della latenza sono le tracce dimenticate, non mimetiche, degli eventi traumatizzanti. Nello stato di latenza le esperienze traumatiche vengono tradotte in un "linguaggio criptico" (*figura cryptica*) che non può essere né ricordato né dimenticato. Proprio il linguaggio figurato dell'espressione letteraria, con i suoi gesti e i suoi vuoti discorsivi, è quindi paradossalmente il più adatto a trasmettere l'intensità del vissuto traumatico.

Il battistrada dell'approccio più propriamente storico-culturale viene riconosciuto in Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma* (2001). I concetti psicanalitici e la critica socioculturale e politica vengono adattati all'analisi storica per illustrarne i traumi e i loro effetti nei singoli e nella cultura nel suo complesso. Agli approcci classici della storiografia – quello documentario e quello costruttivista – si contrappone, come è tipico dell'orientamento culturalista, l'interazione tra storiografia e arte, che non può in alcun caso ridursi ad opposizione binaria. L'evento distruttivo del trauma viene colto nella sua implicazione dialogica col passato che va a inficiare anche la rappresentazione e il rapporto del soggetto e della società con il presente e il futuro.

Appare evidente che per entrambe le linee di studio uno degli aspetti centrali è quello della narrazione dell'evento traumatico: solo il processo diegetico dell'apparentemente indicibile permette la sua comprensione, il suo superamento e quindi la ricreazione dell'identità distrutta.

In *LEA* presentiamo, oltre a saggi critici che affrontano fenomeni letterari legati al trauma nella letteratura contemporanea, i contributi originali di alcuni degli scrittori invitati a riflettere sul nesso tra trauma e letteratura durante il convegno "Ferite nella carta. Il trauma nelle letterature europee contemporanee" organizzato dal nostro gruppo di studio a Padova, dal 18 al 20 aprile 2012. Nostri ospiti in quell'occasione furono l'italiano Marco Mancassola, l'olandese Gustaaf Peek, il croato Marko Pogačar, il romeno Dan Sociu, le ceche Petra Soukupová e Kateřina Tučková. L'intento era quello di intrecciare lo sguardo del critico con quello dello scrittore nella comune costruzione/decodifica di alcuni aspetti della contemporaneità. Di Peek e Pogacar in *LEA* offriamo alcune pagine tratte da opere in Italia ancora inedite, nel caso di Soukupová proponiamo una breve traduzione "parallela" all'edizione italiana che è appena apparsa.

Gli eventi traumatici potrebbero essere grossolanamente classificati, a volerne fare un nudo elenco, secondo due tipologie principali: la prima legata a esperienze di natura individuale, come violenze sulla persona, abusi, incidenti, perdite e lutti; la seconda a eventi di natura collettiva, come guerre, persecuzioni, catastrofi naturali, traumi sociali, che hanno una ripercussione che trascende il vissuto individuale.

Nel primo caso si osserva la tendenza a ricorrere di preferenza al genere dell'*autofiction*. Esemplare in questo senso è la scrittrice francese Chloé Delaume, la quale crea una seconda identità che prende possesso del suo corpo segnato indelebilmente da traumi familiari irrisolvibili. La sua produzione si colloca programmaticamente nel campo dell'*autofiction* per mettere su carta veri e propri cantieri letterari destinati a vivisezionare e rendere opere d'arte gli eventi traumatici del suo vissuto. Similmente, le sequenze del *graphic novel* autobiografico dell'autrice austriaca Ulli Lust forniscono una resa intersemiotica di una reazione traumatica, così come descritta da Freud e dagli studi psicanalitici sul trauma mimando, attraverso il duplice ricorso al linguaggio e al disegno, gli effetti di un evento drammatico sulla psiche. Non c'è da stupirsi se la stilizzazione, l'uso della *fiction* mescolata all'autobiografismo e l'ibridazione dei generi la fanno da padroni nella trasposizione letteraria del trauma: l'indicibilità diviene l'occasione di una sperimentazione sistematica che mescola inscindibilmente generi e supporti e che pone la lingua e la forma al centro di ogni indagine.

Nel secondo caso si pone fin da subito l'interrogativo se si possa effettivamente parlare di traumi collettivi: lo nega ad esempio Peek ("Collective trauma may appear an attractive idea, but what is unthinkable for person A, is just another day on the block for person B", 2013), mentre Pogačar propone una riflessione più articolata sull'immaginario collettivo in riferimento alla transizione traumatica dall'ex-Jugoslavia socialista alle nuove realtà nazionali postbelliche:

[...] svaka je trauma duboko individualna, no u njima se, pa i u načinu njihova kanaliziranja, dade sistematizirati. Na tom tragu smatram da je krovna trauma, trauma-kabanica Jugoslavije, tog patnjom u posljednje vrijeme bogatog prostora u kojem sam rođen, ona iznevjerenih očekivanja; trauma izgubljenoga sna. Većina se najrazličitijih trauma proizašlih iz naših ratova, pa i kad su one do boli individualne i osobne, u konačnici mogu podvesti pod probušen san; san koji je, najčešće pomiješan s krvlju, zauvijek ispario iz mesne konzerve tijela. (Pogačar 2013)

Ogni trauma è un evento ampiamente individuale, ma in tutti i traumi e nel modo in cui vengono canalizzati occorre una regolamentazione, un sistema. In questo senso credo che il trauma con la T maiuscola, il Trauma della Jugoslavia, di quello spazio che mi ha dato i natali e che recentemente abbonda di sofferenza, sia quello delle aspettative tradite, il trauma delle speranze spacciate, dei sogni persi per strada. La maggior parte dei traumi nati dalle nostre guerre, anche quando sono dolorosamente intimi e individuali, possono essere ricondotti alla nozione di sogno/speranza trafitti, dove la speranza e il sogno sono per la maggior parte mischiati al sangue e come tali per sempre scomparsi da quella carne in scatola che è il nostro corpo. (Merčep in Pogačar 2013)

Potrebbe essere allora più produttivo parlare di nessi rimodulati in modo sempre variabile tra micro e macrotraumi, tra eventi che colpiscono il singolo e altri che si ripercuotono su collettività intere: traumi in fondo sempre individuali, ma spesso riconducibili a ferite che riguardano collettività, o loro componenti, come possono essere la famiglia, o un gruppo etnico, religioso, o sociale. Nel caso del romanzo *Sparire* (2009) di Petra Soukupová, assistiamo ad esempio a una spirale che s'ingenera da un cumulo di microeventi traumatici (fisici, mentali, insufficienze affettive) all'interno di una famiglia, che porta alla sua disintegrazione. Kateřina Tučková, dal canto suo, esemplifica una prospettiva che, partendo da un vissuto individuale, si allarga a una condizione traumatica collettiva rimossa dalla storia ufficiale nazionale, quella dei Sudeti espulsi dalla Cecoslovacchia alla fine della Seconda Guerra Mondiale. Rimozioni traumatiche a più livelli vengono scandagliate dalla scrittrice galega Inma López Silva che rilegge la Guerra Civile spagnola, rinarrandola e decostruendola. López Silva costruisce delle narrazioni alternative stranianti, ponendosi nella prospettiva degli oppressi non solo della grande narrazione coatta del Franchismo, ma anche – nel caso ad esempio delle attiviste politiche – di quella patriarcale dei loro compagni galeghisti (López Silva 2002, 2005, 2008; Rojo 2014). Sia Tučková che López Silva rivisitano dunque il genere del romanzo storico fondando su traumi identitari – linguistici, di genere, politico-culturali – delle contronarrazioni rispetto a quelle ufficiali, per portare alla luce delle ferite mai riconosciute come tali e quindi mai rimarginate. Si creano così nuovi vincoli d'appartenenza di "comunità" che rivendicano e valorizzano la propria "diversità". Ne è un esempio la (ri)costruzione di un'identità tedesco-orientale, opposta alla narrazione ufficiale della riunificazione, negli scritti di Jana Hensel (ad esempio *Zonenkinder. I figli della Germania scomparsa*, oppure il saggio *Perché noi tedeschi dell'est dobbiamo rimanere diversi*) e in altre autobiografie di scrittori nati e formati nella RDT, troppo spesso etichettati solo come "ostalgici". Recenti analisi politiche e sociali in ambito tedesco si sono interrogate sui fenomeni legati alla ristrutturazione e ai problemi sorti in seguito alla riunificazione, rilevando il formarsi di nuovi gruppi sociali a rischio, per cui l'unificazione non ha assunto il carattere di una sfida o di un'opportunità, bensì di un'emarginazione e di un'oppressione, della perdita di un progetto di vita, di un trauma. Nell'ultima generazione, che è sicuramente stata colpita meno direttamente dal processo di rielaborazione della perdita, il confronto con il passato ha dato avvio ad una riflessione nuova, che sembra caratterizzarsi per la distanza critica, o addirittura un rifiuto nei confronti dei modelli democratici "occidentali", l'economia di mercato e le nuove classi politiche.

Dice Lilin, in una nota prefatoria a *Il respiro del buio*: "I fatti raccontati in questo libro, volontariamente presentati in forma romanzesca, sono veri di una verità riflessa, perché legati alla mia esperienza o a quella di persone che ho conosciuto" (2011). Le "scritture dell'io" offrono la possibilità di riflettere nella

rielaborazione letteraria personale dell'autore un'esperienza in cui si possono riconoscere e ritrovare moltissime altre persone, giudicandola "accettabile" anche (o proprio) in quanto non risultato di mera finzione. Il racconto autobiografico, e in particolare le memorie dell'infanzia, non sono tanto il luogo di una "verità" del soggetto, bensì lo spazio in cui la ricostruzione identitaria può prendere forma. Il ricorso preferenziale di molta letteratura contemporanea al genere autobiografico e all'*autofiction* testimonia un approccio che non è teso ad indagare processi psichici universali, ma prende in considerazione la costruzione culturale del soggetto come suo fattore fondante. In questa scrittura non emerge solo l'io come guida di ogni decisione, come volontà priva di sfondi e chiaroscuri che afferra in modo completo le redini del proprio involucro identitario, ma appunto anche la dimensione dell'infanzia come memoria, legame, desiderio, tutto ciò che vincola quindi al non-io, all'alterità, a ciò che non si è, o non si è più dopo la perdita, il silenzio, il rimosso e la fatica dell'adattamento.

È molto spesso il caso della letteratura di migrazione, che viene tendenzialmente prodotta non tanto dalla prima generazione, quanto da quelle successive, in grado di verbalizzare nella "nuova" lingua e quindi di ristrutturare il vissuto traumatico proprio e dei genitori. Gli strumenti degli studi post-coloniali aiutano a comprendere le gerarchie implicite nello spazio condiviso e l'insorgere di zone interstiziali nelle città europee, luoghi per eccellenza di negoziazioni, ma anche di frizioni identitarie percepite come destabilizzanti, le quali spesso innescano meccanismi di rifiuto, radicalizzazione identitaria e (auto)marginalizzazione. I romanzi di base autobiografica degli ebrei russi, naturalizzati austriaci, Vladimir Vertlib e Julya Rabinowich, illustrano assai bene la difficoltà di raccontare i traumi dello sradicamento prima, e della mancata, o fallimentare, o difficoltosa integrazione poi, il confronto con una realtà che non corrisponde alle illusioni della partenza: "i sogni persi per strada" di cui parla Pogačar.

Peek propone nel romanzo *Dover* un interessantissimo prologo corale dei clandestini cinesi morti durante l'attraversamento del Canale della Manica nel 2000: un "noi" che è non solo cumulo di destini, ma anche espressione di un'individualità negata ai clandestini-merce, proprietà di trafficanti che dispongono dei loro nomi (con carte d'identità e passati inventati *ad hoc*), oltre che della loro vita. L'opera rappresenta in modo crudo ed efficace, con le sue discrepanze e i suoi intrecci narrativi quasi inestricabili, i traumi economici, sociali, ed ovviamente esistenziali della migrazione di masse anonime che nei paesi d'arrivo vengono privati perfino della propria identità oltre che personalità giuridica, ridotti a quella che Giorgio Agamben in *Homo sacer* (1995) chiama "nuda vita" alla mercé degli altri, in spazi senza legge entro le democrazie occidentali. Nel caso di Ramsey Nasr, attore e poeta assunto nel 2009 alla carica di Poeta Laureato d'Olanda, assistiamo invece al caso straordinario di un poeta nazionale "semialloctono", di padre palestinese e madre olandese, che si trova di colpo proiettato su un podio di alto valore

simbolico e fortemente mediatizzato. Nei quattro anni in cui resta in carica, Nasr, attraversato da una “differenza” iscritta nella sua opera e performata in pubblico (e in video), rivendica il proprio diritto a reinventare un “noi” nazionale – inclusivo e continuamente mutevole – che non può essere rassicurante, bensì fondato sullo sfregamento di ferite, passate e presenti, che devono restare aperte, nutrire il dibattito pubblico, innervare un’arte ibrida e in perenne trasformazione: dall’Olocausto alla questione israelo-palestinese, al “dramma multiculturale”.

Per quel che riguarda la specificità dell’ambito culturale tedesco, studi recenti riflettono sulla dimensione collettiva degli eventi traumatici del secolo scorso, che hanno lasciato tracce profonde nella memoria comune: dal nazismo, dalla guerra e dall’Olocausto alla divisione del paese, ai crimini del regime tedesco-orientale, ma anche al disorientamento provocato dalla scomparsa improvvisa di un universo culturale di riferimento. È stato messo in evidenza come le esperienze traumatiche possano avere effetti duraturi anche sulle generazioni successive, che non hanno avuto un confronto diretto con gli eventi stessi. La psicotraumatologia fa ricorso in questi casi al concetto di “trauma transgenerazionale”: traumi irrisolti, messi a lungo sotto silenzio, si possono trasmettere da una generazione all’altra, finendo per sconvolgere e disturbare la vita dei discendenti, causare conflitti generazionali e minare l’identità personale. Alla luce di questo non stupisce che nella letteratura tedesca degli ultimi vent’anni continui a sopravvivere il bisogno di tematizzare i traumi della storia tedesca, come nel caso del romanzo *Lagerfeuer* (2003) di Julia Franck, in cui il campo profughi oltre il muro, dove la protagonista attende invano le procedure di espatrio per iniziare una nuova vita nella Repubblica Federale, diventa il luogo/non-luogo in cui il tempo sembra ripiegarsi su se stesso e ogni movimento verso il futuro è inghiottito da un passato che torna incessantemente a riproporsi. In questa ricostruzione non c’è spazio per un esito catartico, né per una critica mirata ad un sovvertimento dell’esistente, soltanto per un’immensa disillusione che rispecchia il lamento sulla fine del pensiero utopico nella nostra società globalizzata.

La possibilità o meno di una catarsi nell’arte, e attraverso di essa, è ovviamente un interrogativo centrale quando si parla di trauma e della sua rappresentazione. Chloé Delaume, da parte sua, rifiuta la visione della creazione letteraria come terapia, ed evidenzia piuttosto il ruolo politico e sociale della letteratura, una forma d’*engagement* che a partire dall’autoconsapevolezza e dall’autodeterminazione del singolo porta alla possibilità di agire sul reale e quindi sul piano collettivo. Per Tučková, invece, l’arte può offrire l’opportunità di uno scandaglio, doloroso ma utile, di rotture e discontinuità nell’esperienza (come sostiene Forster nel saggio *The Return of the Real*, 1996). Tučková assume una prospettiva etica quando sostiene che “la letteratura basata su un trauma mai superato è riuscita a dare inizio a un processo risanatorio mirante ad una revisione della colpa e del perdono, ad una riscoperta e ricostruzione della

nostra morale comune”: la letteratura come “valvola di sfogo o aerazione” per traumi che, sottaciuti o cancellati, rischiano altrimenti di riprodursi anche in generazioni lontane. Peek, che considera l’Arte in senso modernista solo nel suo esito estetico, non si pone nemmeno l’interrogativo. Pogačar teme la riduzione della letteratura ad una dimensione puramente etica

Estetizacija, ukoliko je uspjela, ukoliko nije prešla u trivijalnost ili kič, u banalno, ne ništi patnju; tek je transkodira. Pa književnost je uvijek, na ovaj ili onaj način, bila prepisivanje patnje u ljepotu. Gradacija u moralnom smislu ovdje nije i ne bi smjela biti od presudne važnosti. (2013)

L’estetizzazione ben riuscita, senza ricadere nel triviale o nel banale, non azzerla la sofferenza, soltanto la transcodifica. D’altronde, la letteratura da sempre, in un modo o nell’altro, traduce la sofferenza in bellezza. La gradazione etico-morale non è e non dovrebbe aver importanza. (Merčep in Pogačar 2013)

pur essendo consapevole che un approccio unicamente estetico può celare la volontà di disseminare “matrici ideologiche” che giudica “inaccettabili”. Anche Mancassola considera necessario interrogarsi sulla possibilità di una catarsi dei traumi (che pare quindi ritenere essenziale) della nostra era massmediatica:

La gestione dell’elemento catartico diventa uno dei grandi problemi della scrittura. Perché la letteratura rischia di diventare il maiale muto di cui parlavo all’inizio [un maiale ammutolito dalle violenze legate all’ultima fase della Seconda Guerra Mondiale nelle campagne dove abitava la madre dello scrittore]: magari è rimasto là fuori, ha visto tutto. Non è detto che si sia nascosto da qualche parte a guardare la televisione, come dicono in tanti. Però in ogni caso davanti al trauma non sa più raccontare. Ammutolisce. Ripiega. Oppure, peggio ancora, parla ma nessuno lo ascolta. (2012; Darra 2014)

Marco Mancassola mostra, tramite l’analisi della propria opera, come la mediatizzazione di traumi individuali crei un dramma irrisolto anche a livello collettivo, e come la letteratura ne possa rappresentare una possibile soluzione. Il problema qui sollevato nasce da un’accezione allargata, o meglio aggiornata ai tempi, della locuzione “trauma collettivo”. Se infatti è innegabile che un trauma, per essere definito collettivo, debba necessariamente coinvolgere nelle sue dinamiche un’intera collettività, fino quasi a trascinarvi dentro l’esistenza di ogni suo componente, è tuttavia altrettanto evidente che le modalità attraverso cui questo coinvolgimento si attua siano andate, tra lo scorrere impetuoso del secolo scorso e la svolta d’inizio millennio, via via moltiplicandosi e complicandosi, e che questo processo abbia seguito uno sviluppo strettamente intrecciato con la contemporanea evoluzione culturale e tecnologica della comunicazione di massa. L’episodio da cui ha inizio il saggio di Mancassola, relativo ai ricordi della madre legati agli ultimi giorni della Seconda Guerra Mondiale in Veneto, esemplifica quello che si può definire la dimensione “immediata” del trauma collettivo, che arriva a coinvolgere direttamente e concretamente i componenti di una collettività, le cui conseguenze arrivano ad incidere sulla

psiche, oltre che sulla pelle, dei componenti di un'altra, per quanto atipica, comunità: quella animale. Oggigiorno, perlomeno in determinate aree del mondo, non è più questa dimensione del trauma a costituire la principale forma di coinvolgimento collettivo, quanto piuttosto quella che potremmo definire "mediata", ovvero indiretta e riportata alla collettività utilizzando strumenti e modelli di comunicazione sempre più innovativi e aggiornati, ma proporzionalmente anche più invasivi ed invadenti. La partecipazione all'evento traumatico viene attuata con l'ausilio dei mezzi di comunicazione di massa: esso non colpisce più direttamente un'intera collettività, ma in certi casi solo parte di essa, talvolta una sua sola unità, oppure addirittura nemmeno quella, o un'altra collettività posta a migliaia di chilometri di distanza, la cui tragedia viene comunque inquadrata in loco e proiettata nella vita quotidiana di comunità "mass-mediatiche", questa volta sì interamente catturate dalla tele-visione – nel senso etimologico di visione a distanza – del trauma. La riflessione sul trauma di Mancassola eleva il suo punto di vista da un piano iniziale estremamente personale, a piani via via più complessi e condivisi, fino a corrispondere a quello di una collettività nazionale. Si garantisce così alla letteratura di presidiare un territorio che troppo spesso s'intende già occupato dal cosiddetto "circo mediatico", espressione che sottolinea la percezione della componente spettacolare, e di quella commerciale ad essa legata, nonché della tendenza a trasformare una collettività in grado di patire e compatire la sofferenza in un pubblico, più o meno inconsapevolmente pagante. Tale pubblico si nutre del dolore, lo assorbe da spettatore, ma è privato della possibilità di sublimarlo catarticamente.

E tuttavia è da qui, dove il mero dato di cronaca non arriva, che la letteratura può iniziare il proprio percorso, senza illusioni riguardo ad un presunto potere magico e taumaturgico della parola letteraria, e con il rischio costante di una possibile strumentalizzazione commerciale del dolore e di un morboso parassitismo, ai limiti del voyerismo. Alla luce di questo ci si può interrogare, in conclusione, su dove questo percorso possa condurre: cos'è lecito aspettarsi dallo scrittore e dalla letteratura? Idealmente, questa ci sembra la risposta, quella "distanza perfetta", mai raggiungibile ma a cui non ci si può stancare di tendere, tra l'autore/demiurgo, la materia creata – con il suo portato di sofferenza – e la scrittura. Nelle parole di Dan Sociu,

Există o privire adevărată, și nu mi-e frică să vorbesc despre adevărat și fals, corect și greșit, în ciuda tuturor relativismelor contemporane. Există o distanță perfectă, așa cum distanța de la pământ la soare e perfectă pentru întreținerea vieții și un singur centimetru mai mult sau mai puțin ar fi făcut viața imposibilă. (2012)

Esiste uno sguardo vero, e non ho paura di parlare di vero e falso, corretto e sbagliato, nonostante tutti i relativismi contemporanei. Esiste anche una distanza perfetta, così com'è quella del Sole dalla Terra per il mantenimento della vita e un solo centimetro in più o in meno la renderebbe impossibile. (Raluca Lazarovici Veres)

Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio (1995), *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi.
- Busch Walter (2007), “Testimonianza, trauma e memoria”, in E. Agazzi, V. Fortunati (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi, 547-564.
- Caruth Cathy (1995), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore-London, John Hopkins UP.
- (1996), *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore-London, John Hopkins UP.
- Conterno Chiara (2013), “Traumi multipli. *Zwischenstationen* di Vladimir Vertlib e *Spaltkopf* di Julya Rabinowich”, *infra* 269-283.
- Darra Daniele (2014), “L’opera di Marco Mancassola e le dimensioni del trauma”, *Le Reti di Dedalus*, rivista online del Sindacato Nazionale Scrittori, marzo 2014, <<http://www.retidedalus.it>> (Postille critiche), in corso di pubblicazione.
- De Caro Mario, Ferraris Maurizio, a cura di (2012), *Bentornata realtà*, Torino, Einaudi.
- Di Cesare Donatella, Ocone Corrado, Regazzoni Simone, a cura di (2013), *Il nuovo realismo è un populismo*, Genova, Il Nuovo Melangolo.
- Ferraris Maurizio (2012), *Manifesto del nuovo realismo*, Bari, Laterza.
- Forster Hal (1996), *The Return of the Real. Art and Theory at the End of the Century*, Cambridge (MA), MIT Press.
- Haverkamp Anselm (2002), *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- LaCapra Dominick (2001), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, John Hopkins UP.
- Lilin Nicolai (2011), *Il respiro del buio*, Torino, Einaudi.
- López Silva Inma (2002), *Concubinas*, Vigo, Xerais.
- (2005), *Neve en abril*, Vigo, Galaxia.
- (2008), *Memoria de cidades sen luz*, Vigo, Galaxia.
- Mancassola Marco (2012), testo inedito presentato al convegno “Ferite nella carta. Il trauma nelle letterature europee contemporanee” (Padova, 18-20 aprile 2012).
- Peek Gustav (2008), “Dover, Engeland, 2000” (Dover, Inghilterra, 2000), *infra* 266-267. Pagine tratte da *Dover*, Amsterdam, Querido. Trad.it. di Chiara Beltrami Gottmer.
- (2013), “The art of trauma”, *infra* 263-265. Inedito.
- Pogačar Marko (2012), “Portret slobode zimi. Crtica, pabirci, dvije skice” (Il ritratto della libertà d’inverno. Bozza, frammenti, due schizzi), *infra* 320-325. Inedito. Trad. it. di Neira Merčep.
- (2013), *Poesie*, *infra* 326-331. Trad. it. di Neira Merčep e di Maja Cvjetičanin. Ed. orig.: “Permanentna revolucija jezika ljubavne poezije. Umornim trockistima” (La rivoluzione permanente della lingua della poesia d’amore. Agli stanchi compagni Trotszkisti; in *Poslanice običnim ljudima* [Le epistole alla gente comune], Zagreb, Algoritam, 2007; “Tehnika pjesme” (La tecnica della poesia; in *Predmeti* [Oggetti], Zagreb, Algoritam, 2009), “Lijepo je” (È bello; in *Poslanice običnim ljudima*); “Što je to obod?” (Cos’è la tesa del cappello?; in *Predmeti*); “Moj jezik je tamna” (La mia lingua è un oscuro; in *Predmeti*), “Susjedima (moje meso je jutros spuštена zastava)” (Ai vicini (la mia carne stamattina è una bandiera ammainata);

- in *Poslanice obicnim ljudima*), “Sve što spomeneš moraš pojesti” (Devi mangiare tutto ciò che dici; in *Predmeti*).
- Rojo María, “Traumi vivi nella narrativa galega. Voce femminile, nazionalismo galego e Guerra Civile nei romanzi di Inma López Silva”, *Le Reti di Dedalus*, rivista online del Sindacato Nazionale Scrittori, marzo 2014, <<http://www.retidedalus.it>> (Letterature Mondo), in corso di pubblicazione.
- Siti Walter (2006), *Troppi paradisi*, Torino, Einaudi.
- Sociu Dan (2012), “Heaven can wait”, testo inedito presentato al convegno “Ferite nella carta. Il trauma nelle letterature europee contemporanee” (Padova, 18-20 aprile 2012), traduzione di Raluca Lazarovici Veres.
- Soukupová Petra (2009), “První vánoce nové doby” (Il primo Natale della nuova era), *infra* 248-251. Pagine tratte da *Zmizet* (Sparire), Brno, Host, trad. it. di Leontyna Bratankova. Ed. it.: *Sparire*, trad. it. di Raffaella Belletti, Roma, Atmosphere libri, 2013.
- (2012), “Traumata v mých románech” (Il trauma nei miei romanzi), *infra* 244-247. Inedito. Trad. it. di Leontyna Bratankova.
- Tučková Katerina (2012), “Trauma a jeho vztah k literatuře – literatura a její vztah k traumatu” (Il trauma e il suo rapporto con la letteratura – la letteratura e il suo rapporto con il trauma), *infra* 298-303. Inedito. Trad. it. di Stefania Mella.

La voce del trauma Il caso di Petra Soukupová*

Leontyna Bratankova

Università per Stranieri di Perugia-Università Carlo di Praga (<leontyna.b@gmail.com>)

Abstract:

This article deals with the Czech novel *Zmizet* (Disappearing, 2009) written by the young writer Petra Soukupová (1982) and winner of the prestigious literary prize Magnesia Litera (2010). The novel handles the personal trauma of its characters in their own family context. It is made up of three short stories whose main characters are children. Each story represents an instance of the traumatic event and its implications as possible ways of facing it. This analysis focuses on the main narrative elements used by the writer to express the psychological dimension of characters. It also investigates the language used by the author which successfully leads readers deep into the inner dimension of the novel's protagonists.

Keywords: Czech contemporary literature, Czech language, family dimension, trauma.

Se è vero in generale che il trauma e la letteratura sono intimamente correlati, proprio perché il linguaggio figurato dell'espressione letteraria è il più adatto a trasmettere l'intensità del vissuto traumatico, nel caso di Petra Soukupová il trauma e la letteratura coincidono. Per mezzo della scrittura l'autrice mette il fruitore della sua opera dinnanzi allo svolgimento del trauma, in *medias res*, collocandosi con la sua narrazione cronologicamente prima delle stesse conseguenze dell'evento traumatico. La scrittrice ceca "ferisce" la carta con le vicende dei suoi personaggi; come queste ferite poi saranno rimarginate e quali complicanze arrecheranno sono fatti che, per Petra Soukupová, vanno oltre la carta.

Il debutto di Petra Soukupová sulla scena letteraria ceca si ha nel 2007 con il romanzo *K moři* (Al mare) che ha conquistato il premio Jiří Orten per giovani autori e le nomine a due prestigiosi premi letterari, il premio Jiří Škvorecký e il Magnesia Litera; il suo secondo romanzo *Zmizet* (Sparire), pubblicato nel 2009, ha conquistato il premio Magnesia Litera per il migliore testo in prosa dell'anno 2010, diventando un *bestseller* e vendendo più di 200.000 copie nella Repubblica Ceca. L'anno 2011 ha visto l'uscita del suo ultimo romanzo *Marta v roce vetřelce* (Marta nell'anno dell'alieno¹). La formazione della scrittrice si

colloca nell'ambito della sceneggiatura e della drammaturgia presso la FAMU - Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění v Praze (Scuola di Cinema e Televisione dell'Accademia di Arti Performative di Praga).

La Soukupová mostra una spiccata predilezione nel trattare il tema dell'evento traumatico personale e, più specificatamente, familiare. Dai suoi romanzi emerge una sfaccettata analisi dei rapporti interni alla famiglia, visti nella loro complessità e con una schiettezza quasi rude, la quale, tuttavia, ben si concilia con i tratti intimistici che la prosa mette in scena a righe alterne.

Se guardiamo al *corpus* delle sue opere, quella che ha attirato maggiormente l'attenzione e ha inserito l'autrice a pieno titolo nel panorama della prosa ceca contemporanea, senz'altro anche grazie all'eco del prestigioso premio, è il romanzo *Zmizet*. Questo si compone di tre racconti narrativamente autonomi, "Zmizel" (Scomparso), "Na krátko" (A breve), "Věneček" (Ghirlanda), collegati tuttavia dal *leitmotiv* del trauma familiare. Nessuno dei tre racconti tende alla completezza, li potremmo definire come dei *flash* nelle vite dei protagonisti, fotografie che colgono uno spezzone dei loro vissuti ma che, utilizzando qui un'immagine di cui si serve anche l'autrice nello stesso romanzo, diventano animate e scorrono sotto gli occhi del lettore. Pezzi di vita al microscopio, perché, anche se non completi, sono narrati con dovizia di particolari e ricchi di sfaccettature che colgono la complessità della scena.

I narratori in prima persona dei primi due racconti sono bambini in età scolare, nel terzo e ultimo, invece, è narrata la storia di due sorelle in diverse età della loro vita. I racconti indagano le relazioni tra genitori e figli, e tra fratelli. Il protagonista del primo racconto, Jakub, è il figlio minore in una famiglia ordinaria composta da madre, padre e due fratelli maschi. Jakub vive un rapporto di forte subalternità nei confronti del fratello, essendo di carattere più sensibile, dimesso e sicuramente meno portato e appassionato per lo sport. Per il padre le prestazioni sportive dei figli rappresentano la loro qualità più importante e riversa quindi tutta la sua attenzione, e le speranze di successo, sul figlio maggiore, Martin, il più dotato. Jakub soffre tale propensione del padre e si avvicina alla madre con la quale costruisce un rapporto quasi esclusivo. Arriva la tragedia, inaspettata: Jakub perde la gamba in un incidente, è investito da una macchina, è costretto a portare la protesi. La famiglia viene poi ulteriormente scossa dalla scomparsa del figlio maggiore che scappa di casa.

Mentre i genitori non riescono a far fronte al dolore, Jakub rimane solo, la madre si allontana definitivamente da lui, il padre si abbandona all'alcolismo.

Nel secondo racconto siamo invece di fronte a una famiglia composta da madre e due figli, il più piccolo Vojta e la sorellastra Pavlína. La madre ha avuto i figli da due uomini diversi, nessuno dei quali vive con loro. I fratelli sono cresciuti entrambi nell'invidia l'uno per l'altra relativamente alla figura paterna. Vojta è un personaggio molto complesso, emarginato anche a scuola (lo era anche Jakub, il protagonista del primo racconto) e vive idealizzando il padre. Quando questi si rifà vivo con la madre, benché contro la volontà della stessa, Vojta decide di andare a vivere da lui a tutti i costi.

Giunge la disillusione, il padre idealizzato non è affatto all'altezza delle sue aspettative, Vojta fugge anche da lui per poi tornare dopo giorni di peregrinazioni alla casa materna, da dove cercherà di ricostruire gradualmente il rapporto con il padre.

Nel terzo e ultimo racconto siamo di fronte a due donne adulte, due sorelle (ciascuna con la propria famiglia più o meno salda) che si trovano ad affrontare questioni familiari, irrisolte, del passato.

Non hanno mai avuto un legame perché credevano di essere sorellastre, di essere figlie di due uomini diversi e sono cresciute nell'odio reciproco, trascorrendo una vita intera senza rapporti.

Dopo la morte del padre, una delle due scoprirà dal carteggio intercorso tra i genitori che le ragazze sono effettivamente sorelle di sangue. Nonostante gli sforzi, non riusciranno a instaurare un rapporto, troppo tempo è trascorso, per loro non c'è speranza e, del resto, non si erano mai volute bene, conclude la Soukupová.

I tre racconti, se trattati come un corpo unico, come declinazioni dello stesso tema, costituiscono una vera e propria fenomenologia del trauma, in una sorta di *escalation* degli epiloghi. Infatti, il finale del primo racconto è lasciato volontariamente aperto, se il protagonista riuscirà o meno a superare il trauma familiare o se, al contrario, col tempo gli soccomberà, dipenderà soltanto dal suo carattere e dalla sua volontà di farlo, dichiara l'autrice². Del fatto che il trauma affettivo possa essere superato è testimonianza il secondo racconto, che si chiude proprio con un messaggio di speranza. Il terzo racconto, al contrario, si conclude con la disillusione, le due sorelle adulte per troppo tempo hanno lasciato irrisolti i loro affetti, il dolore si è fossilizzato, impedendo loro di superare il trauma che le ha separate.

Un altro filo conduttore che lega le tre narrazioni è il padre, figura dominante nel romanzo della Soukupová, sia quando questi è presente sia nei casi in cui è schiacciante la sua assenza. I protagonisti sono messi da parte, abbandonati, traditi, illusi e poi disillusi costantemente dalla medesima figura. Lo schema familiare è strettamente triangolare: i due fratelli o sorelle da una parte, il padre dall'altra, e la madre che orbita intorno senza esercitare un'influenza decisiva. Negli ultimi due racconti i fratelli vivono l'invidia l'uno per il padre dell'altro, sognano di averlo vicino e si attaccano morbosamente agli oggetti che arrivano loro dal padre lontano, o che vengono spacciati per tali dagli altri membri della famiglia pur di lasciare in loro accesa la speranza. Nel primo racconto, il figlio minore sente la pressione psicologica del disprezzo, della preferenza del padre per il fratello. Un sentimento comune riecheggia tra i figli di questo romanzo, la sensazione che il padre sia affezionato maggiormente all'altro fratello. Le madri ci sono ma non condizionano particolarmente la psicologia dei figli, sono figure perlopiù positive, dalla valenza pressoché neutra. La prima figura di madre rappresenta la colonna portante per un figlio prima di crollare sotto il peso della scomparsa dell'altro e di abbandonare completamente a se stessa la famiglia. La seconda figura di madre, pur essendo sola a crescere due figli, non ha alcuna influenza su di loro: il figlio ancora in giovanissima età decide infatti contro la sua volontà di cercare il padre sconosciuto e di andare a vivere da lui. La terza,

infine, è sicuramente dotata di una maggiore forza narrativa, ma senz'altro non ha nulla a che fare con il trauma affettivo delle sue figlie. Il romanzo è quindi interamente orientato sulla figura paterna e sulle sue colpe, nonché sull'influenza determinante che essa esercita sull'equilibrio psicologico dei figli.

Esistono inoltre degli elementi narrativi che ricorrono nel romanzo *Zmizet* e che, a mio avviso, hanno una forte valenza simbolica. *In primis*, un elemento che non può passare inosservato, anche solo per il fatto di ricorrere piuttosto frequentemente nel romanzo (come è stato sottolineato anche da Horák 2010), è il cibo.

Il romanzo abbonda di descrizioni di pasti, le cui pietanze sono tutte rigorosamente appartenenti alla cucina nazionale. L'elemento culinario fa senz'altro perno sull'idea di focolare domestico, di intimità familiare. La narrazione intervallata da tali elementi ha un forte impatto emotivo sul lettore perché mette in scena lo spiccato contrasto tra i traumi affettivi vissuti dai personaggi e l'intimità domestica, facendo apparire l'ambiente narrativo inesorabilmente schizofrenico.

Un altro elemento simbolico che ricorre in tutti e tre i racconti del romanzo, assumendo tuttavia valenze diverse, è la neve. Nevica la notte in cui il fratello maggiore di Jakub non rientra a casa, continua a nevicare anche nei giorni a seguire, quasi si dovessero coprire le impronte dei passi del fuggitivo e segnare definitivamente la sua scomparsa. Per chi invece la neve la osserva, come Jakub, impotente a casa mentre la madre gira il paese alla ricerca del fratello e il padre trova conforto nelle birrerie, questa segna la definitiva presa di coscienza di una situazione irreversibile. Per Vojta, invece, nelle disperate peregrinazioni che seguono la sua fuga dal padre, il quale non è stato all'altezza del suo ideale, la neve è catartica: gli bagna le scarpe, il ragazzo ha freddo, resiste, si nasconde, ma infine torna dalla madre tentando di recuperare la dimensione familiare. La presenza della neve rappresenta un passaggio narrativo chiaramente e intimamente connesso alla svolta psicologica di Vojta. Nel terzo racconto, la comparsa della neve si ha nel momento topico del susseguirsi degli eventi. Questa volta la neve è connotata in senso tragico: nevicava quando una delle due sorelle resta a casa mentre l'altra va al ballo più importante della propria vita, accompagnata da entrambi i genitori; nevicava mentre la madre perde la vita quella stessa notte e continua a nevicare anche il mattino seguente, quando una delle protagoniste si risveglia inconsapevole della tragedia, con l'animo ancora puro, non lacerato dal dolore, simile al manto di neve che la circonda.

Simboliche sono anche le descrizioni fisiche di Petra Soukupová, mai delineate, appena accennate; colpisce non tanto l'assenza quasi totale di fisicità dei personaggi, quanto la concentrazione su un unico dettaglio fisico, quasi espressionistico. Spiccano la protesi di Jakub e i capelli rossi di Vojta, restano impressi nella mente del lettore il grande fondoschiena della sorella di Vojta e l'obesità di Helena.

Senza dubbio, la complessa caratterizzazione psicologica dei personaggi è il tratto predominante della prosa dell'autrice. Ridurre la fisicità a un solo elemento che ritorna costantemente, fa emergere la dimensione interiore e crea una deformazione corporea che, come nel caso del celebre scarafaggio di Kafka, viene percepita dal lettore come il segnale di un conflitto interiore.

Passando all'analisi dei personaggi del romanzo, si può facilmente notare che soltanto i protagonisti dei tre racconti (Jakub, Vojta e Helena) sono personaggi a tutto tondo, dotati di uno spessore psicologico importante, mentre gli altri risultano figure piatte, il cui ruolo è soltanto quello di essere antagonisti o aiutanti delle figure principali.

Jakub è il protagonista e il narratore del primo racconto. È un bambino molto sensibile, curioso e introspettivo. Dal punto di vista della fabula, il racconto inizia quando Jakub non ha nemmeno sette anni e si conclude quando ne ha quindici e sta salutando i propri genitori alla stazione poiché sta partendo per Plzeň per frequentare la scuola. Jakub è un personaggio in evoluzione, il lettore assiste al suo cambiamento in positivo, alla sua crescita e alla sua presa di coscienza come individuo, al passaggio del bambino alla vita dell'adolescente:

Pak jedem autobusem na nádr, on mi nese jednu tašku a chce vzít i druhou, ale já nechci, nesu si ji sám, i batoh, a mám to docela těžký, tak trochu jako skoro kulhám, protože je to prostě moc velká zátěž, a na to nejsem zvyklej. (Soukupová 2009, 1)

Più tardi andiamo con l'autobus alla stazione, lui porta una delle mie borse e vuole prendere anche l'altra, ma io non voglio, la porto da solo insieme allo zaino, anche se è abbastanza pesante per me, ci manca poco che zoppichi perché è un peso notevole che non sono abituato a portare.

Da piccolo Jakub ha i lineamenti tanto delicati da sembrare una bambina, è fisicamente gracile, è molto attaccato alla madre, e rimane spesso in disparte a studiare gli avvenimenti che colpiscono la sua famiglia dal suo personale punto di vista:

Sem v tý době malinkej, je mi sice skoro sedum, ale vypadám na pět, sem úplně světlounkej, bílý řasy i vlasy a skoro průhlednej, ještě to není tak dávno, co si mě ženský na ulici pletly s holkou, možná teda vypadám spíš jako holčička než jako sportovec, kterým bych měl podle táty být. To brácha sportovec je, a taky daleko hezčí, hotovej anděl. (15)

All'epoca sono piccolino, anche se ho quasi sette anni sembra che ne abbia cinque, sono chiarissimo, ho le ciglia e i capelli bianchi e sono quasi trasparente. Fino a non molto tempo fa le signore per strada mi scambiavano per una bambina. Forse sembro più una bambina che un tipo sportivo, quale invece dovrei essere secondo mio padre. Mio fratello uno sportivo lo è, ed è anche molto più bello di me, un perfetto angelo.

La sua spiccata sensibilità è evidente nella sua passione per l'osservazione del mondo e delle sue bellezze, Jakub adora i viaggi in treno che gli permettono di godere del paesaggio che scorge dal finestrino, sarebbe in grado di studiare per ore un formicaio o di guardare sua nonna cucinare. A differenza del fratello maggiore Martin, il quale è concentrato soltanto a primeggiare in tutte le gare podistiche alle quali il padre iscrive entrambi i ragazzi, Jakub apprezza il percorso piuttosto che la tappa finale del traguardo:

Na celým orientačním běhu mě nejvíc baví ztratit se v lese, objevit něco skvělého a koukat na to. Zevlovat. Slunce mezi listama stromů tvoří obrazce. Tráva ohýbající se větříkem, jako by každou chvilku měl přijít někdo hrozně lehoučkej a neviditelný. (16)

La cosa che mi diverte di più durante la corsa di orientamento è smarrirmi nel bosco, trovare qualcosa di sorprendente e osservarlo. Fissarlo e basta. Il sole tra le foglie degli alberi crea delle figure. L'erba si piega al vento come se dovesse arrivare un qualcuno invisibile ed estremamente leggero da un momento all'altro.

Quando perde la gamba nell'incidente, la reazione iniziale di Jakub è passiva, rifiuta la riabilitazione e trascorre i primi mesi in ospedale leggendo i libri che gli porta la madre. Quando decide di impegnarsi per imparare a camminare con l'aiuto delle stampelle si trova ad affrontare la sua disabilità e il suo sconforto si trasforma in rabbia verso tutti quelli che lo circondano. Seguono mesi difficili durante i quali Jakub si isola nella propria stanza, rifiuta di interagire con gli altri ed apprende di aver perso l'anno scolastico. La sua rinascita in senso psicologico arriva grazie ad un regalo ricevuto dalla madre: un piccolo pappagallo del quale prendersi cura. Jakub torna a uscire di casa e si riappropria della sua vita:

Nakonec mě z toho dostane papoušek. Mamka mi ho samozřejmě koupí. Je nádhernej. Jednou odpoledne odejde na nákup, a když se vrátí, hned do dveří volá, Kubo, vstaň mám pro tebe něco, jako kdyby nevěděla, že já ani náhodou nevstanu. [...] Netrvá to nijak dlouho. Na konci srpna, těsně před začátkem školy, už chodím ven normálně a nikdo jinéj než já na ulici neexistuje. (33-34)

Alla fine ne esco grazie al pappagallo. Naturalmente me lo regala la mamma. È stupendo. Un pomeriggio va a fare spesa e quando torna mi chiama dalla porta d'ingresso, Jakub, alzati, ho qualcosa per te, come se non sapesse che non mi alzo per niente al mondo. [...] Non ci vuole molto tempo. Alla fine di agosto, poco prima dell'inizio della scuola, esco tranquillamente di casa e per strada mi sento come se non esistesse nessun altro al di fuori di me.

Il rapporto tra i due fratelli è pessimo, Martin ha un atteggiamento ostile nei confronti del fratello più piccolo e questi ne individua la causa nella gelosia che nutrono l'uno nei confronti dell'altro:

Vůbec se nemáme rádi. Každěj žárlíme na toho druhýho, on má celýho tátu a já celou mamku a každěj chce i kus toho zbylýho rodiče. (17)

Non ci vogliamo bene affatto. Siamo gelosi l'uno dell'altro. A lui appartiene tutto papà e a me tutta mamma ed entrambi vorremmo anche un pezzo dell'altro genitore.

Per quel che riguarda il rapporto che Jakub ha con i genitori, questo si riduce esclusivamente a quello con la madre, mentre il padre è concentrato esclusivamente sul fratello Martin:

Sedíme večer u večěře, máme kuře s bramborama, táta s bráchou probíraj dnešní běh, vydrží jim to celý jídlo, rozebíraj každěj bráchuv pohyb, výdech, všechno, a táta se na mě za celou dobu ani nepodívá. Mamka se se mnou baví normálně, jenže to je mi v tu chvíli jedno, chci, aby mě tat'ka pochválil, jenže vlastně není moc za co, jsem opravdu nešikovnej a pomalej. (*Ibidem*)

La sera siamo seduti a tavola per cena, abbiamo il pollo con le patate, papà parla per tutto il tempo con mio fratello della corsa odierna, analizzano insieme ogni suo movimento, respiro, tutto insomma, e papà nemmeno mi guarda. Mamma mi parla normalmente, solo che in quel momento non mi interessa, vorrei che papà mi facesse un complimento, ma, effettivamente, non ce n'è un motivo, sono davvero lento ed incapace.

La madre è una donna intelligente, un'insegnante con la passione per la fotografia che dedica molto tempo a suo figlio minore cercando di sviluppare tutte le sue

potenzialità, come, ad esempio, la sua vena creativa iscrivendolo a un corso di disegno. La mamma di Vojta è una figura molto più forte rispetto al padre dato che affronta con molta determinazione entrambi gli avvenimenti tragici che riguardano i suoi figli. Il padre si dimostra un personaggio immobile, che subisce passivamente le circostanze, facendosi travolgere dal dolore e abbandonandosi all'alcolismo.

Protagonista del secondo racconto è Vojta, un bambino estremamente fragile che soffre la mancanza della figura paterna nella sua vita. La fragilità interiore del ragazzo influenza il suo carattere che risulta introverso e chiuso, soprattutto nei confronti dei suoi coetanei. Per isolarsi dal resto del mondo Vojta ama ritagliare figure dalla carta e realizzare modellini di navi. Questo suo passatempo, che in diversi episodi diventa quasi una mania, come, ad esempio, quando ritaglia i libri di scuola durante le ore di lezione, diventa per lui una valvola di sfogo, un'attività che lo rilassa e lo aiuta a non pensare al suo disagio:

Když štříhám, nemyslim na nic než na to, aby to bylo přesný, rovný, abych někde nestříhnul vedle nebo tak. Asi by se dalo říct, že když vystřihuju, vůbec nic neexistuje. Mamka říká, že když štříhám, tak vůbec nevnímám. Někdy na mě křičí a já jí neslyším, dokud na mě nešáhne. (105)

Quando ritaglio non penso ad altro se non al fatto di andare dritto con le forbici, di tagliare con precisione, di non tagliare fuori dai bordi dalla sagoma e cose del genere. Forse si potrebbe dire che quando ritaglio non esiste nient'altro per me. Mamma dice che quando ritaglio non percepisco nulla di ciò che accade intorno a me. Qualche volta lei urla per chiamarmi ed io non la sento finché non mi tocca con la mano.

Un altro tratto caratteriale che contraddistingue la figura di Vojta è la sua rabbia. È un sentimento che prova verso la sorellastra adolescente Pavlína, verso i suoi compagni di classe e i suoi coetanei. Il bambino diventa spesso violento a scuola come reazione verso chi lo giudica diverso e lo prende in giro poiché indossa sempre la stessa maglietta, quella che Vojta crede essere appartenuta al padre: "Sem divnej, zrzavej a nosím furt stejný hadry, takže jsem úplně mimo celej svět" (111; Sono strano, rosso di capelli e porto sempre gli stessi vestiti, quindi sono completamente fuori dal mondo). Vojta, proprio come Jakub del primo racconto, è una "figura in evoluzione", lotta per trovare e raggiungere il padre e prova a vivere con lui, ma ben presto diventa consapevole della sua illusione di una vita "perfettamente" vissuta insieme e, inesorabilmente, cresce. Si riappacifica con la sorella per la quale inizia a provare un affetto sincero, frequenta il padre di tanto in tanto e, una volta scoperta la "verità" su quel tassello mancante nella sua vita, può finalmente maturare come individuo.

La sorellastra Pavlína è un personaggio meno delineato sul piano psicologico rispetto a Vojta. La ragazza studia per diventare cuoca e ha una grande passione per la cucina e la ristorazione. A casa prepara i pasti per la madre che rientra la sera stanca dal lavoro e per il fratello che però non apprezza l'impegno della sorella. I due ragazzi litigano spesso, colpendosi a vicenda nei punti più sensibili: lei soffre a causa del suo aspetto fisico essendo corpulenta e Vojta non perde occasione per

ribadirlo; invece Pavlína – che un padre ce l’ha, seppur lontano – lo fa pesare al ragazzo mostrandogli trionfalmente i regali che le arrivano da parte sua:

Byla sem na poště.

Mlčím protože na to není co říct. Ale otočím se a vidím, jak je celá rozzářená, sedne si a začne rvát lepenku, kterou je ta krabice přelepená, a pak se na mě podívá, půl vteřiny se na sebe koukáme, a já vim, že ona to ví, jak se mi to líto, a jak jí proto nesnáším. Rychle se otočím a dělám, že vystřihuju dál, ale vůbec nemůžu, slyším jenom ty šustivé zvuky, jak Pavlína vybaluje spoustu těch věcí, co jí poslal. (112)

Sono stata alle Poste.

Sto in silenzio perché non c’è nulla da dire. Mi giro e vedo come [Pavlína] tutta radiosa si siede e inizia a strappare il nastro adesivo che avvolge il pacco, poi mi guarda, incrociamo gli sguardi per mezzo secondo ed io so che lei è consapevole di quanto mi dispiaccia e di quanto io la odi per questo. Mi volto rapidamente e fingo di ritagliare ma non ci riesco, sento soltanto quel fruscio di Pavlína che scarta tutte quelle cose che le ha mandato.

A differenza dei primi due, nel terzo racconto, “Věneček” (Ghirlanda), il narratore è esterno e narra uno spezzone della vita di Helena, una donna che fino all’età di quindici anni ha vissuto con sua madre, il patrigno Vladimír e la sorellastra Hana in un paesino vicino a Praga.

Da bambina Helena era gelosa di Hana, più piccola di lei, aveva degli atteggiamenti violenti nei suoi confronti e soffriva poiché era convinta che Vladimír fosse affezionato maggiormente alla figlia naturale:

Nejhorší je, že táta má raději Hanku než ji, když se ona rozbřečí, což teď udělá, dívá se zle, místo aby jí utěšoval, a mimino chová, jenom trochu zakňourá. (296)

La cosa peggiore è che papà vuole più bene a Hana che a lei, quando lei piange, cosa che fa adesso, la guarda male invece di consolarla, mentre culla la neonata non appena piagnucola un po’.

Alla morte della madre, Helena va a vivere con suo padre Milan a Praga e lascia Vladimír e Hana nel paesino in cui hanno vissuto tutti insieme fino ad allora. Helena è scossa per l’improvvisa morte della madre, si trasferisce da un piccolo paese nella grande città e, nella vita quotidiana, suo padre non ha lo stesso tempo da dedicarle di quando la andava a trovare nei fine settimana. Da adolescente, Helena è una ragazza sola, abbandonata a se stessa, si avvicina alla comunità rom residente nel suo quartiere, inizia a bere alcolici e a marinare la scuola. Helena vive passivamente la sua condizione di solitudine e cerca di trascorrere il tempo con le uniche persone le quali possono distrarla dalla sua situazione personale, i ragazzi rom:

[...] má ráda celou partu, sedět s nima a popíjet, chodit se poflakovat na místa, která nikdo nezná, ráda sedí u někoho z nich doma, když večerí, u stolu se mačká třeba osm lidí, nikdy tam není ticho a každý jí bere, jako by tam patřila, nutí jí jídlo a nikdo tam nikomu neříká, neměl by ses učit? co děláš? kam jdeš? Kdy se vrátíš? (274)

[...] è affezionata a tutto il gruppo, ama starsene seduta con loro a bere, andare a zonzo per luoghi che in pochi conoscono. Le piace stare a casa di uno di loro, quando cenano a tavola c’entrano stretti anche in otto persone, non c’è mai silenzio e tutti la considerano come se facesse parte della comunità, la forzano a mangiare e non c’è nessuno che dice: “non dovresti studiare?”, “cosa stai facendo?”, “dove vai?”, “quando torni?”.

Il rapporto con suo padre è inesistente e Helena capisce che, colui che la portava fuori nei fine settimana e le comprava tutto ciò che lei desiderasse, le stava facendo mancare una cosa fondamentale: la sua presenza. Così Milan perde tutta la sua autorità di padre e, di conseguenza, il potere (paterno) di intervenire nella vita di Helena. Dopo un anno trascorso a Praga, a sua insaputa, da un giorno all'altro, il padre decide di trasferirsi e di andare a vivere con lei in un paesino della Germania; Helena si iscrive in una nuova scuola, impara il tedesco e il vuoto lasciato dalla madre e dalla sua vita precedente diventa ancora più profondo e deprimente. Una volta finito il liceo Helena decide di prendere in mano la sua vita e di tornare nella Repubblica Ceca per costruire il proprio futuro. Avrà un figlio, Jiří, con il quale vivrà dopo la separazione da suo marito, e non saprà nulla della vita di Hana. Tuttavia, tra le due, Helena resterà sempre la più desiderosa di un riavvicinamento:

[...] pošle Vánoční pohled. Hanka [Helena] le manda una cartolina con gli auguri di
 samozřejmě neodpoví, Helenka pošle Natale. Hana ovviamente non risponde e Helena
 ještě ještě velikonoční pohled. Zase pošle anche gli auguri per Pasqua. Anche questi
 bez odpovědi. A když se jí potom narodí restano senza una risposta. Quando nascerà suo fi-
 Jiříček pošle Hance oznámení. (256) glio Jiří manderà a Hana per posta il lieto annuncio.

Hana decide di rincontrare Helena soltanto dopo la morte di Vladimír, quando scopre che sono sorelle di sangue. Tuttavia, questo loro legame non è sufficiente per cancellare i vent'anni in cui sono state estranee l'una per l'altra e il loro incontro si chiude con la consapevolezza da parte di entrambe dell'impossibilità di tornare indietro per cambiare le cose: "Nic vrátit nejde. Stejně tě nemám ráda, chtěly by říct obě" (340; Non si può tornare indietro. Tanto non ti voglio bene, vorrebbero dirsi entrambe).

Restringendo il campo d'indagine e spostandoci all'ambito specifico della struttura linguistica del romanzo, risulta evidente quanto la lingua e lo stile dell'opera siano stati resi funzionali allo scopo narrativo, facendoli diventare strumenti adatti ad esternare l'interiorità dei personaggi.

Innanzitutto, la lingua del romanzo *Zmizet* è il ceco comune (*obecná čeština*), una varietà della lingua ceca la cui origine è riconducibile al dialetto della capitale Praga e della regione della Boemia centrale. La crescente diffusione di questo dialetto ha fatto sì che questo finisse per imporsi come varietà parlata e venisse percepito in Boemia come una varietà dal carattere sovradialettale. Oggi, il ceco comune è parlato su due terzi circa del territorio nazionale, nelle zone centro-occidentali, dove sta appunto acquisendo il ruolo di varietà accettata e condivisa a scapito dei diversi dialetti e delle parlate locali, la cui forza sta andando decisamente indebolendosi. Inoltre, il ceco comune ha cominciato a penetrare anche nelle restanti parti del territorio nazionale; a partire dalle grandi città, infatti, si sta diffondendo persino nelle regioni orientali in cui finora prevalevano i dialetti moravi.

Nella lingua ceca, la dicotomia tra lingua standard (*spisovná čeština*) e ceco comune (*obecná čeština*) è molto forte e va a occupare quasi interamente il campo che solitamente è riservato nella trattazione linguistica all'opposizione tra lingua ufficiale e dialetti³.

Tuttavia, soltanto a una prima impressione si può pensare – erroneamente – che le due varietà possano essere completamente identificabili rispettivamente con lo scritto e il parlato. Se ciò può essere vero per un'ampia porzione di stili, la situazione diventa meno marcata se ci si muove da un polo all'altro del *continuum* diamesico. Infatti, benché i documenti amministrativi ufficiali vengano redatti nella lingua standard e la comunicazione privata ed informale sia orale, meno definita è la situazione in altri ambiti, come la corrispondenza privata e la prosa narrativa laddove, quest'ultima, è quasi sempre il risultato di una commistione tra le due varietà e non viene mai scritta esclusivamente in ceco standard. Un'eccezione in questo senso è rappresentata dalla prosa proveniente dall'area orientale morava, il cui dialetto, per innumerevoli tratti linguistici, è affine alla varietà *spisovná čeština*.

Per l'analisi del romanzo *Zmizet* è rilevante sottolineare che il ceco comune è una varietà funzionale della lingua ceca, poiché risponde in maniera esclusiva a tre delle sei funzioni del linguaggio definite da Jakobson (1960). Infatti, sono sottese soltanto a questa varietà le funzioni emotiva, conativa e fatica, mentre le restanti tre funzioni individuate da Jakobson, referenziale, poetica e metalinguistica, sono proprie di entrambe le varietà. Il ceco standard, quindi, non fa un uso caratteristico ed esclusivo di alcuna delle funzioni del linguaggio⁴.

Proprio per questi motivi, la lingua di Petra Soukupová, facendo un uso prevalente del ceco comune, conferisce alla narrazione tratti intimistici ed emotivi che si prestano alla delineaazione psicologica dei personaggi. Numerosi sono i tratti fonetici che contraddistinguono la varietà, come, ad esempio, la dittongazione *í > ej* e l'alternanza vocalica *è > í* (fonte ORAL 2006, cfr. Schmiedtová 2008):

- *polévka > polívka, převlékneme > převlíkneme, vypulírovaný > vypulírovanej*

Nasnídám se, babička vaří rybí polívku, koukám se, protože je to moc zajímavý, a pak už nemáme co dělat, byt je vypulírovanej, my se taky převlíkneme do svátečního a jdeme s babičkou na procházku po městě. (Soukupová 2009, 69)

Faccio colazione, nonna cucina la minestra di pesce, la osservo perché trovo la cosa molto interessante, ma poi non abbiamo più niente da fare, l'appartamento è tirato a lucido, anche noi ci vestiamo a festa e andiamo a fare una passeggiata in città.

- *cítim > cejtim, který > kterej, každý > každej⁵*

A zase cejtim hroznou nenávisť k bráchovi, kterej tohle všechno způsobil. Jasně že sem si přál, a přeju si to každej den, aby se vrátil. Ale teď ho nenávidím. (*Ibidem*)

E provo di nuovo un terribile odio verso mio fratello, colui che ha causato tutto questo. È ovvio che ho desiderato e desidero ogni giorno che torni. Ma in questo momento lo odio.

Nella prosa di *Zmizet* abbondano le abbreviazioni, un altro tratto distintivo del ceco comune, tipiche anche delle forme verbali:

- *Jsou > sou, jsem > sem.*

Když se vrátíme z procházky, rodiče už sou doma, sedí v kuchyni a poslouchají rádio, mamka pije čaj a táta kávu, řekl bych, že s rumem. (*Ibidem*)

Quando torniamo dalla passeggiata, i genitori sono già a casa, siedono in cucina e ascoltano la radio, mamma beve il tè e papà il caffè, direi con il rum.

A proposito dei tratti fonetici, sicuramente è qui degna di nota l'assenza di un tratto frequentemente attestato nel ceco comune, ovvero la v- protesica (*oběd > voběd*). La mancanza di questo tratto ci fa supporre che venga ancora percepito dall'autrice come proprio del parlato e che, benché sia molto diffuso tra i nativi, non sia ancora penetrato a pieno titolo nella varietà del ceco comune, qui inteso nella sua completezza di scritto e parlato.

Accanto alle deviazioni fonetiche dallo standard, penetrate nella forma scritta della Soukupová ed esemplificative della tendenza generale alla quale si assiste, il testo è fitto di tratti morfologici e di forme lessicali (neologismi e *slang*) del ceco comune. Si è scelto di non analizzare tali aspetti in quanto la loro trattazione richiederebbe una puntuale esposizione del sistema linguistico ceco che non può avvenire in questa sede.

Per quanto riguarda lo stile, una parte della critica ceca ha visto in *Zmizet* più una sceneggiatura che un romanzo (Křenková 2010; Peňás 2010). Lo stile è stato definito troppo asciutto, essenziale, tipico di chi scrive per il cinema. Effettivamente, lo stile è scarno, ma non è mai avaro e regala al lettore uno strumento limpido per la definizione psicologica dei personaggi. La formazione della scrittrice si percepisce soprattutto nei repentini cambiamenti di prospettiva, con salti che vanno persino da un paragrafo all'altro ma che l'autrice dimostra di saper gestire con grande padronanza, come si può evincere dagli esempi seguenti:

Pak napřáhne ruku, ona, a Karel jí přijme. Potřesou si rukou. Karel se usměje. Třeba jí křivdil. Třeba by si někdy mohli rozumět. “Nemysli si, že tě mám o něco radši než tehdy. Si pořád stejnej ksindl, jako si bejval.”

S tím odejde k výtahu. A výtah, jako naschvál, je zrovna na tomto patře, takže než stačí Karel zareagovat, ona nastoupí o odjede. Ježibaba jedna, zavře Karel dveře. Jde do kuchyně, uklidí hrnečky do dřezu, griotku a sušenky zpátky do skříňky. Zavře skříňku. Znovu jí otevře a griotku vytáhne. Vyndá hrneček ze dřezu a nalije si. Je mu jedno, že je to hrnek po ní.

Ale ani to nebude stačit. Prej ksindl. Ale když něco potřebuje, to je jak med. A já bych se měl vzdávat kluka. To se ještě uvidí! (Soukupová 2009, 224)

Poi gli porge la mano, lei, e Karel la accetta. Si danno la mano. Karel sorride. Forse in passato le ha fatto un torto. Forse potrebbero anche andare d'accordo un giorno. “Non pensare che qualcosa sia cambiato da parte mia rispetto ad allora. Sei sempre lo stesso furfante, proprio come allora”. Si allontana verso l'ascensore. L'ascensore, come a farlo apposta, si trova proprio su questo piano, quindi prima che Karel riesca a reagire, lei sale e se ne va. Strega, Karel chiude la porta. Va in cucina, mette le tazzine nel lavabo, il liquore e i biscotti a posto nella dispensa. Chiude la dispensa. La riapre e tira fuori il liquore. Tira fuori anche la tazzina dal lavabo e se ne versa un po'. Gli è indifferente che sia la tazzina che ha usato lei. Ma non basterà nemmeno questo. Furfante ha detto. Ma quando le serve qualcosa è come miele. E io dovrei rinunciare al ragazzo. Si vedrà!

Il testo è ricco di passaggi che entrano nel vivo della dimensione psicologica dei personaggi. Qui lo stile si fa particolarmente interessante perché segue alcuni tratti costanti, come l'accumulo di coordinate e la ripetizione della frase pensata a viva voce. Tutto è quindi teso a far emergere la realtà della psiche umana, nell'autenticità della sua espressione:

Na večeri babička slavnostně prostře, jeden talíř a příbor navíc, přej se to dělá, mně to připadá divný, jako kdyby měl ještě někdo každou chvilku přijít, snažím se to nevnímat, ale stejně tam pořád koukám, vidím bráchu průhlednýho, upletenýho z pavučin našeho chtění, taky pustí koledy na kazetě, jíme mlčky, mamka skoro nejí, a táta je zase až nepřiměřeně veselej, a babička nás pořád pobízí, ale pak začne mluvit o bráchovi, a to se nesmí, povídá o tom, jak to jistě všechno dobře dopadne a jak se tu příští rok sejdeme spolu, a to rodiče nevydržej, táta se na babičku oboří a mamka pláče, zatím potichu, a babička se taky rozbere. (70)

Jsem vzhůru, když Pavlína přijde, protože musím všechno vědět. Nechám ji svlíknout se a lehnout si, pak se teprve zvednu.

“Pavlo?”

Ale ona mlčí. Tak se zvednu a sednu si na postel k ní. Trošku s ní zařesu. Ožene se po mně.

“Nech mě bejt.”

Znovu s ní začloumám.

“Kde si tátu viděla?”

Pak se teprve zvedne. Kouká na mě, jako bych byl cizěj.

“Nech toho! Jenom sem si dělala srandu!”

Samozřejmě. Jak jinak. Ale co ten míč.

“Ale co ten míč?”

“Nevim.” (162-163)

Per cena nonna apparecchia a festa, un piatto e un paio di posate in più, dicono che di solito si faccia così, a me sembra strano, è come se dovesse arrivare ancora qualcuno da un momento all'altro, cerco di non farci caso, ma comunque sto sempre a fissare lì, vedo mio fratello trasparente, come intessuto dalle ragnatele del nostro volere, mette su anche la cassetta con le canzoni natalizie, mangiamo in silenzio, mamma quasi per niente, papà è di nuovo allegro oltre misura e nonna ci esorta in continuazione, ma poi inizia a parlare di mio fratello, e questo è vietato, dice come tutto andrà senz'altro per il meglio e che l'anno prossimo ci ritroveremo tutti qui, e questo i genitori non lo tollerano, papà si scaglia contro la nonna mentre mamma piange, per adesso in silenzio, e anche la nonna scoppia a piangere.

Sono sveglio quando arriva Pavlína perché devo sapere tutto. Lascio che si spogli e che si corichi, solo a quel punto mi alzo. ‘Pavla?’ Tace. Allora mi alzo e mi siedo sul letto accanto a lei. La scuoto leggermente. Mi si rivolta contro. ‘Lasciami stare’. La scuoto di nuovo. ‘Dove l’hai visto mio padre?’ Solo in quel momento si alza. Mi guarda, come se fossi uno sconosciuto. ‘Lascia stare! Stavo solo scherzando!’ Figuriamoci. Come poteva essere altrimenti. E quel pallone... ‘E quel pallone?’ ‘Non lo so’.

Lo stile di Petra Soukupová realizza quello che in numerosi casi è stato definito l'ideale letterario: la scomparsa della voce dell'autore. La carta del romanzo *Zmizet* è dunque ferita più che dalla penna della scrittrice, dai fatti che scorrono sotto gli occhi del lettore, fatti che, seppur narrati con tratti essenziali, emergono in tutta la loro drammaticità.

Note

* Petra Soukupová (Praga 1982) è autrice di tre romanzi: *K moři* (2007; Al mare), *Zmizet*, (2009; Sparire), *Marta v roce vetřelce* (2011; Marta nell'anno alieno). Al saggio seguiranno un intervento inedito di Petra Soukupová dal titolo “Traumata v mých románech” (2012; Il trauma nei miei romanzi) e un estratto da *Zmizet* (2009). Ringraziamo la scrittrice e l'editore per averci

permesso di riprodurli in originale e in traduzione italiana a cura dell'autrice del contributo. © Petra Soukupová, 2009; © Host- vydavatelství, s. r. o., 2009.

¹ Il romanzo è il diario di una ragazza, Marta, la quale, pur non desiderandolo, rimane incinta e porta avanti la gravidanza. Il termine “alieno” si riferisce al bambino che porta in grembo in quanto viene percepito dalla ragazza come un'entità estranea alla sua persona. Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice.

² Cfr. il testo di Petra Soukupová (2009).

³ La discussione sul rapporto tra il ceco comune e il ceco standard ha una lunga tradizione nel dibattito linguistico. Negli anni Sessanta iniziano a fare la loro comparsa i primi studi relativi al ceco parlato, allargando così il focus della ricerca puntato fino ad allora soltanto sullo scritto. I primi ad aver sollevato la necessità della questione sono stati gli interventi dei traduttori letterari, tra gli altri di Jan Zábřana, Josef Škvorecký, František Jungwirth, i quali per primi si sono resi conto della complessità della situazione linguistica ceca. Tali riflessioni hanno dato avvio alle ricerche sulla lingua parlata, presa in considerazione fino ad allora soltanto dalla dialettologia. La successiva situazione politica, sfociata nella “normalizzazione” (la restaurazione dopo la Primavera di Praga del 1968), ha nuovamente posto un freno agli studi sul ceco comune. L'attuale generazione di linguisti sta affrontando la descrizione di questa varietà grazie ai potenti mezzi messi a disposizione dalla linguistica dei corpora (cfr. Schmiedtová 2008).

⁴ La complessa situazione linguistica ceca odierna, caratterizzata dalla marcata opposizione tra lo standard e il ceco comune, fonte di confusione paradossale tra gli stessi parlanti nativi, è il risultato di quella tendenza alla codificazione linguistica, inaspritasi particolarmente nel secondo dopoguerra, che ha dotato il ceco di regole formali, la cui applicazione è avvenuta senza tenere in considerazione il reale uso linguistico (cfr. Čermák 1997).

⁵ La dittongazione *í-ěj* è attestata in ceco comune in tre posizioni differenti: in fine di parola (*jaký > jakej*), nelle desinenze aggettivali (*českých > českých*) e nella radice di parola (*mýdlo > mejdlo*). (Cfr. Schmiedtová 2008).

Riferimenti bibliografici

- Čermák František (1997), “Obecná čeština: je součástí české diglosie?” (La varietà del ceco comune fa parte della diglossia della lingua ceca?), *Jazykovědné aktuality* (Attualità linguistiche) 34, 34-43.
- Horák Ondřej (2010), “Životy dušené v dětských pokojích” (Le vite soffocate nelle camere dei bambini), *Hospodářské Noviny.cz* (Giornale Economico.cz), 19 April, <<http://hn.ihned.cz/>> (06/2013).
- Jakobson Roman (1960), “Concluding Statement: Linguistics and Poetics”, in T.A. Sebeok (ed.), *Style in Language*, Cambridge (MA), MIT Press, 350-377.
- Křenková Jarmila (2010), “Soukupová je znovu průvodkyně po rodinné pustini” (La Soukupová si fa nuovamente condottiera lungo la desolata terra familiare), *Aktuálně.cz*, 11 April, <<http://aktualne.centrum.cz/>> (06/2013).
- Peňás Jiří (2010), “Namaluj to černě” (Non parla tragica), *Lidové Noviny* (Giornale Popolare), 24 April, <<http://www.lidovky.cz/>> (06/2013).
- Schmiedtová Věra (2008), “Obecná čeština v korpusu ORAL 2006” (Il ceco comune nel corpus ORAL 2006), in M. Koprivová, M. Waclawíčová (eds), *Čeština v mluveném korpusu – sborník z konference* (Il ceco nel corpus parlato – Atti del convegno), Praga, Nakladatelství Lidové noviny, 199-221.
- Soukupová Petra (2007), *K moři* (Al mare), Brno, Host.
- (2009), *Zmizet* (Sparire), Brno, Host. Trad. it. di Raffaella Belletti (2013), *Sparire*, Roma, Atmosphere libri.
- (2011), *Marta v roce vetřelce* (Marta nell'anno dell'alieno), Brno, Host.

Traumata v mých románech

Petra Soukupová

Trauma v lékařství označuje “náhlou zevní událost, která vede k narušení celistvosti a neporušenosti organismu”. Hlavní hrdina mé novely “Zmizel” je desetiletý Jakub, ale říká se mu Nožička, protože přišel o nohu při nehodě a nosí protézu. Jeho fyzická nedostatečnost však nemá pro Zmizet žádný význam dějový, je to jen symbolické potvrzení pohrdání, které se mu dostává od jeho sportovně zaměřeného otce, jeho pozice “druhého syna” vedle šikovného Martina, který naplňuje otcovy představy o tom, jaký syn má být. Kniha by stejně dobře fungovala, kdyby měl Jakub obě nohy zdravé, nehoda jen prohloubila propast mezi ním a tátou.

Důležitější pro můj příběh je totiž psychické (nebo též duševní) trauma, které si nesou všichni zbylí členové rodiny, kterou rozdělí tragická událost-zmizení Jakubova staršího bratra. Otec, který v životě nic nedokázal a který doufá, že tuto svou nedostatečnost bude moci nahradit alespoň úspěchem toho šikovnějšího syna, o kterého přijde, Jakub, který zůstane sám, protože matka, která udržuje křehkou stabilitu, se nakonec se zhroutí pod tíhou Martinově zmizení. “Sice nemám nohu, ale jinak je všechno v pořádku”, říká Jakub před tím, než se to všechno stane. Poté, co jeho bratr zmizí, zmizí vlastně rodina jako taková, a nedostatek rodičovského citu je pro Jakuba pak mnohem větší trauma, než fyzická ztráta nohy.

Po tom, co zmizel jeho bratr, a rodina se tím zcela rozpadla, říká Jakub, že “náš byt je jako taková nádrž plná sirupu, kterým se člověk pohybuje jenom ztěžka.” Metafora toho, že se hrdinové nechají přemocť svojí bolestí, a celým životem se pak pohybují jen ztěžka. Dokud budou obaleni sirupem, nemůžou být dále šťastni.

Traumata jsou ale i to, co nás žene dopředu, respektive snaha zbavit se jich nás motivuje k činům, které mění životy k nepoznání. A o tom dobré knihy jsou - o lidech, kteří se snaží opravit svůj vnitřní svět, uspějí, nebo selžou. Trauma nemusí mít vždy jen tragické následky, Martu z mé knihy *Marta v roce vetřelce* nešťastný vztah a ztráta nenarozeného dítěte dovede nakonec k tomu, aby se začala snažit dát svému prázdnému život alespoň nějaký směr a smysl. Jen se o to člověk musí snažit, ne před nimi utíkat (tak jako skoro všichni ze *Zmizet*, která je pro mě kniha útěků ve všech různých formách).

Pokud Jakub z povídky “Zmizel” opravdu “zmizí” ze života své původní, byť nekompletní rodiny, a dokáže svoji bolest nést sám, vyrovnat se s ním, anebo jí nakonec, po čase podlehne, je otázka, kterou jsem záměrně nechala

Il trauma nei miei romanzi

Petra Soukupová

Traduzione di Leontyna Bratankova

In medicina il trauma indica “un improvviso evento esterno che porta alla lesione dell’integrità e stabilità dell’organismo”. Il protagonista del mio racconto “Scomparso” è Jakub, di dieci anni, detto *nožička* (gambetta) perché ha perso la gamba in un incidente e porta la protesi. La sua disabilità fisica, tuttavia, non ha alcuna valenza narrativa nel testo, ma è soltanto la conferma simbolica del disprezzo che lui percepisce da parte di un padre con l’ossessione per lo sport a causa della sua posizione di “secondo figlio”, accanto al bravo Martin, che soddisfa l’ideale paterno di come un figlio dovrebbe essere. Il racconto avrebbe funzionato ugualmente bene anche se Jakub avesse avuto entrambe le gambe sane: l’incidente ha soltanto scavato ulteriormente la voragine tra lui e suo padre. Più importante per il mio racconto è infatti il trauma psichico (o interiore) che investirà i membri rimanenti della famiglia, la quale verrà divisa da un accadimento tragico – la scomparsa del fratello maggiore. Il padre, che non ha mai realizzato nulla nella vita, spera di poter colmare questo vuoto almeno con il successo del figlio più talentuoso, quello che poi perde; Jakub rimane solo perché la madre, pur tentando di mantenere un equilibrio precario, alla fine crolla sotto il peso della scomparsa di Martin. “Non ho la gamba, ma per il resto è tutto a posto” dice Jakub prima che succeda il tutto. Dopo la scomparsa del fratello, sparisce anche la famiglia in sé, e la mancanza di sensibilità dei genitori è per Jakub un trauma molto più grande rispetto alla perdita fisica della gamba.

Dopo la scomparsa di suo fratello e la conseguente frattura nella famiglia, Jakub afferma che “il nostro appartamento è come un contenitore pieno di sciroppo, nel quale uno riesce a muoversi solo con difficoltà”. Metafora di come i personaggi si lascino sopraffare dal proprio dolore e riescano a muoversi nella vita solo con difficoltà finché, immersi nello sciroppo, non potranno più essere felici.

D’altro canto, i traumi sono anche ciò che ci spinge in avanti, o meglio, è lo sforzo di superarli che ci motiva a compiere azioni che possono cambiare le nostre vite fino a renderle irriconoscibili. E i bei libri trattano di questo – di persone che si sforzano di riparare il loro mondo interiore, riuscendovi o fallendo. Il trauma può non avere soltanto risvolti tragici: Marta, la protagonista del mio libro *Marta nell’anno dell’alieno*, sarà condotta da un rapporto infelice e dalla perdita di un figlio mai nato ad impegnarsi per dare almeno una qualche direzione e un significato alla propria vita vuota. È sufficiente impegnarsi in tale senso, senza fuggire, come invece fanno i personaggi del romanzo *Sparire*, che rappresenta per me un romanzo sulla fuga in tutte le sue forme.

Se Jakub del racconto “Scomparso” sparirà davvero dalla vita della sua seppure incompleta famiglia di origine e riuscirà a sostenere il proprio dolore da solo e a farci i conti, o se invece gli soccomberà, è una domanda che ho lasciato volutamente aperta

otevřenou (i když právě v paralele s povídkou “Věneček”, kde dávné křivdy a bolesti už nelze napravit, být se o to sestry pokusí. tyto dvě sestry už si nikdy sestrami nebudou, už zřejmě navždy mezi nimi zůstane propast).

V povídce “Na krátko” vede hlavního hrdinu bolest, nevyřešenost jeho vztahu s otcem, kterého nikdy nepoznal, a kterého si vysnil. Po tom, co má možnost, ho poznat, musí čelit skutečnosti, že tento muž nedokáže dostat ideálu, který si hoch vytvořil ve své hlavě. Je jen otázkou povahy, jestli se s touto skutečností smířit dokáže, ale aspoň se tato bolest nezakonzerovala v čase, on jí musí čelit a nějak se k ní postavit. Je jisté, že jeho vztah s “nepovedeným” otcem nebude již nikdy zcela v pořádku (protože těch deset let, co se neznali, už Vojtovi jeho otec “vrátit” nemůže), ale bude-li snaha na obou stranách, potom snad bude jejich vztah alespoň uspokojivý. Snaha o nápravu nepřišla v tomto případě příliš pozdě, v tom smyslu vyznívá závěr této povídky (narozdíl právě od “Věnečku”).

Nakonec i moje první kniha “K moři”, která pojednává o otci, který se rozhodne vzít svoje čtyři dcery na dovolenou k moři, je také variací toho, jak se člověk srovnává se svými bolestmi, a jak si blízcí lidé ulbívají, i když třeba nevědomky. Otec má s dcerami ne dost blízký vztah, takže ačkoliv se snaží, nemůže jim porozumět. V jedné dceři navíc zůstává křivda z toho, že je otec opustil, když byla dítě, další má zase pocit, že proto, že není dost hezká, má ji otec méně rád. A i když tento otec jen měl mnoho práce a málo rozuměl dívčí duši (stejně jako matka Jakuba se *Zmizet* se jen nezvládla vyrovnat s příšernou událostí ve svém životě), jejich chyby, jejich traumata pak vytvářejí traumata jejich dětí.

Přesto pro mě naděje překonat traumata a bolesti existuje, jen před nimi člověk nesmí utíkat. Pokud uteče, nebo svou bolest uzavře v sobě, je pak o mnoho menší šance na uspokojivý život, srovnání se sama se sebou, a též o nápravu. (2012)

(anche se si può istaurare un parallelo con il racconto “Ghirlanda”, dove non è più possibile rimediare ai torti e ai dolori del passato, per quanto le due sorelle ci provino. Queste non saranno mai più sorelle, probabilmente tra di loro ci sarà per sempre un abisso).

Nel racconto “A breve” il protagonista è guidato dal dolore, dal rapporto irrisolto con il padre, che non ha mai conosciuto, solo sognato. Dopo aver avuto la possibilità di conoscerlo, dovrà fronteggiare la realtà, ovvero il fatto che quest’uomo non riuscirà a raggiungere quell’ideale che il ragazzo aveva costruito nella propria mente. È solo questione di carattere se riuscirà ad accettare tale realtà; perlomeno, visto che questo dolore non si è fossilizzato nel tempo, deve affrontarlo e assumere una posizione nei suoi confronti. È certo che il rapporto “mal riuscito” con il padre non sarà mai del tutto sistemato, il padre non potrà mai restituire al figlio Vojta quei dieci anni in cui non si conoscevano; tuttavia, se ci sarà l’impegno da entrambe le parti, il loro rapporto forse riuscirà ad essere perlomeno soddisfacente. Il tentativo di un recupero, in questo caso, non è giunto troppo tardi; è in questo senso che va intesa la conclusione del racconto (a differenza del finale di “Ghirlanda”).

Infine, anche la mia prima opera, “Al mare”, che tratta di un padre che decide di portare le sue quattro figlie in vacanza al mare, è una variante di come l’individuo fronteggi il proprio dolore, di come i prossimi si feriscano, anche se inconsciamente. Il padre non ha con le figlie un rapporto particolarmente stretto e, nonostante si sforzi, non riesce a comprenderle. In una delle figlie rimane aperta la ferita legata al fatto che il padre le abbia abbandonate quando lei era una bambina, mentre l’altra ha la sensazione che il padre le voglia meno bene perché non è abbastanza bella. E anche se questo padre è stato semplicemente molto impegnato nel suo lavoro e ha capito poco l’animo delle ragazze (proprio come la madre di Jakub in *Sparire* semplicemente non ce l’ha fatta a fare i conti con il terribile avvenimento accaduto nella sua vita), i loro errori, i loro traumi hanno poi ingenerato altri traumi nei propri figli.

Nonostante ciò, credo nella speranza di superare traumi e dolori, l’individuo non deve fuggire di fronte ad essi. Se fugge, oppure se chiude il proprio dolore dentro di sé, ha molte meno possibilità di avere una vita soddisfacente, un equilibrio interiore e anche un recupero. (2012)

První vánoce nové doby

Petra Soukupová

Na Štědrej den se probudim brzo, nemůžu spát, ale ani vstávat se mi nechce, vim, že se nestane žádněj vánoční zázrak, brácha se nevrátí a rodiče na něj nezapomenou ani na vteřinu, bude to průser, vim to všechno, a stejně. Stejně ten zázrak čekám.

Pak přece jenom vstanu a v kuchyni babička připravuje jídlo, na stole je sváteční ubrus a cukroví, vánočka a pocukrovaná štóla a rodiče nikde.

Nasnídám se, babička vaří rybí polívku, koukám se, protože je to moc zajímavý, a pak už nemáme co dělat, byt je vypulírovanej, my se taky převlíkneme do svátečního a jdeme s babičkou na procházku po městě. Dojdeme do kostela, kde babička zapálí svíčku a chvíli tam postojí. Je mi zima. Když vyjdeme z kostela, venku je skoro tma a mně je zase hrozně smutno, už chci bejt doma v teple, s maminkou a tatínkem, sedět v obýváku a rozdávat dárky, to dělám já, protože sem nejmladší. A musim se rozbrečet, protože to stejně nebude dobrý, brečim a babička mě konejší, na ulici, velmi trapná chvilka, sem jak malá holka, stydím se. Vzlykám, že je mi smutno a že chci domů.

A zase cejtím hroznou nenávisť k bráchovi, kterej tohle všechno způsobil. Jasně že sem si přál, a přeju si to každěj den, aby se vrátil. Ale teď ho nenávidim.

Když se vrátíme z procházky, rodiče už sou doma, sedí v kuchyni a poslouchají rádio, mamka pije čaj a táta kávu, řekl bych, že s rumem.

Na večeri babička slavnostně prostře, jeden talíř a příbor navíc, prej se to dělá, mně to připadá divný, jako kdyby měl ještě někdo každou chvilku přijít, snažim se to nevnímat, ale stejně tam pořád koukám, vidim bráchu průhlednýho, upletenýho z pavučin našeho chtění, taky pustí koledy na kazetě, jíme mlčky, mamka skoro nejí, a táta je zase až nepřiměřeně veselej, a babička nás pořád pobízí, ale pak začne mluvit o bráchovi, a to se nesmí, povídá o tom, jak to jistě všechno dobře dopadne a jak se tu příští rok sejdeme spolu, a to rodiče nevydržej, táta se na babičku oboří a mamka pláče, zatím potichu, a babička se taky rozbrečí. Táta v tu chvíli vstane od stolu a babička začne vyvádět, to se nesmí, vstávat od štědrovečerní večere, to je špatný znamení, a táta na ni křičí: „Mlčte, dyť tady už se všechno špatný stalo, tak prosim vás mlčte s takovejma hovadinama.“

A mamka se rozbrečí ještě víc a táta odejde do kuchyně. Nalejvá si slivovici, slyšim, anebo si to představuju, zvuk odšroubování lahvičky a nalévání. A já tam sedim a chci, aby to už skončilo, abych mohl jít do pokojíku. Po chvíli se obě uklidní a táta se vrátí a mlčky dojíme. Kapr chutná jako bláto.

Il primo Natale della nuova era*

Petra Soukupová

Traduzione di Leontyna Bratankova

Il giorno della vigilia di Natale mi sveglio presto, non riesco a dormire ma non ho nemmeno voglia di alzarmi, so che non accadrà alcun miracolo natalizio, mio fratello non tornerà e i miei genitori non smetteranno di pensarci nemmeno per un secondo, sarà un guaio, già lo so, e comunque in quel miracolo ci spero.

Alla fine mi alzo, in cucina nonna prepara da mangiare, sul tavolo ci sono la tovaglia e i pasticcini del giorno di festa, i dolci natalizi, la *vánočka* e la *štola* cosparse di zucchero, ma dei genitori non c'è traccia.

Faccio colazione, nonna cucina la minestra di pesce, la osservo perché trovo la cosa molto interessante, ma poi non abbiamo più niente da fare, l'appartamento è tirato a lucido, anche noi ci vestiamo a festa e andiamo a fare una passeggiata in città. Arriviamo fino alla chiesa, dove nonna accende una candela e si ferma un attimo. Ho freddo. Quando usciamo dalla chiesa fuori è quasi buio ed io sono di nuovo tanto triste, vorrei essere già a casa al caldo, con mamma e papà, tutti riuniti in sala a distribuirci i regali, una faccenda della quale mi occupo io perché sono il più piccolo. Sento che devo scoppiare a piangere perché so che la situazione non andrà bene, piango per strada e nonna mi consola, un momento davvero molto imbarazzante, sembro una bambina piccola, mi vergogno. Singhiozzo dicendo che sono triste e che voglio tornare a casa.

E provo di nuovo un terribile odio verso mio fratello, colui che ha causato tutto questo. È ovvio che ho desiderato e desidero ogni giorno che torni. Ma in questo momento lo odio. Quando torniamo dalla passeggiata i miei genitori sono già a casa, siedono in cucina ed ascoltano la radio, mamma beve il tè e papà il caffè, molto probabilmente con il rum. Per cena nonna apparecchia la tavola a festa, un piatto e un paio di posate in più, dicono che di solito si faccia così, a me sembra strano, è come se dovesse arrivare qualcuno da un momento all'altro; cerco di non farci caso ma sto sempre a fissare lì, vedo mio fratello trasparente, come intessuto dalle ragnatele del nostro volere. Nonna mette su anche la cassetta con le canzoni natalizie, mangiamo in silenzio, mamma quasi per niente, papà è di nuovo allegro oltre misura e nonna ci esorta in continuazione. Poi inizia a parlare di mio fratello, argomento vietato, dice come tutto andrà senz'altro per il meglio e che l'anno prossimo ci ritroveremo tutti qui; questo i miei genitori non lo tollerano, papà si scaglia contro la nonna mentre mamma piange in silenzio, per ora. Anche la nonna scoppia a piangere. Papà si alza dal tavolo e la nonna inizia a fare il diavolo a quattro, dicendo che non si può fare una cosa del genere, che alzarsi dalla tavola della vigilia è un cattivo presagio e papà le urla: "State zitta, tanto qui il peggio è già successo quindi, per cortesia, risparmiatevi queste stronzate".

Před tím, než si rozdáme dárky, uděláme si společnou fotku, to děláme každéj rok, dáme foťák na skříňku a vyfotíme se samo–spouští, je to taková naše tradice, stejná fotka každéj rok. Obvykle pak ale za Štědrej den vyfotíme skoro celej film. Jak jíme, jak rozbalujem, táta dává pusu mámě, máma tátovi, držíme se s bráchou kolem ramen, ta sváteční nálada. I kdyby stokrát předstíraná.

Letos máme fotku jenom tuhle jedinou a taky žádný pusy a žádná objímání. Stojíme tam všichni čtyři, jako bysme byli z vosku, a jeden voskovec chybí.

Pod strom dostanu pár blbostí. Knížku a ponožky a sportovní mikinu. Je mi to jedno. Vim, že na Vánoce nikdo nepomyslel. Akorát ta mikina je mi velká a mě napadne, že byla pro něj, což je asi k rodičům nespravedlivý. Při rozdávání dárků se snažej kvůli mně.

Já sem udělal mamce takovou věc, z moduritu tělíčko, který sem pak nabarvil a pak sem tam nalepil opravdový peříčka z Piráta jako ocásek, takovej malej ptáček, a tak sem jí ho dal. Dělá, že má radost, dostanu i pusy.

Když jdu v noci na záchod, v obýváku vedle stromku na takovým malým stolečku je ve svícínku zapálená svíčka. Hází na stěnu ohromný stíny. U ní je bráchova fotka.

Na gauči spí táta a chrápe.

A na stole leží ten mamčin ptáček.

V noci se otec opije a pohádá s matkou. Otcí připadá, jako by jeho bol byl větší. Cítí se ukřivděný. On přišel o dítě, o to, které bylo více jeho, o dítě, s kterým si rozuměl, s kterým měl tolik společnýho, o svýho kluka. Matce přece její mazlíček zůstal. Otec vůbec nechápe, že matka to takhle nerozlišuje, pro matku jsou obě děti stejně její, stejně drahocenné. Četla kdysi *Sophiinu volbu* a dělalo se jí přitom fyzicky zle. Sophiina volba je pro každou matku nejhorší věc na světě, myslí si matka. (*da Zmizet, 2009*)

Mamma piange sempre di più e papà se ne va in cucina. Sento che si sta versando la *slivovice*, oppure me lo immagino soltanto quel rumore dello svitare la bottiglietta e del versare. Ed io siedo lì e voglio che la cosa finisca per potermene andare in cameretta. Dopo un poco si calmano entrambi, papà torna e finiamo di mangiare in silenzio. La carpa nel piatto sa di fango.

Prima di scambiarci i regali scattiamo una foto comune, lo facciamo ogni anno, mettiamo la macchinetta fotografica sull'armadio e ci facciamo una foto con l'autoscatto, è una specie di nostra tradizione, la stessa foto ogni anno. Solitamente però, durante la sera della vigilia, finiamo quasi l'intero rullino. Foto mentre mangiamo, mentre scattiamo i regali, papà che dà un bacio alla mamma, la mamma lo dà al papà, io e mio fratello con il braccio l'uno sulla spalla dell'altro, quell'atmosfera festosa. Anche se centinaia di volte solo inscenata.

Quest'anno abbiamo solo questa unica foto e niente baci e nessun abbraccio. Stiamo in piedi lì tutti e quattro, come se fossimo statue di cera e ne mancasse una.

Sotto l'albero ricevo un paio di stupidaggini. Un libro, dei calzini e una felpa sportiva. Non me ne importa niente. So che al Natale nessuno ci aveva pensato. Giusto quella felpa mi sta un po' grande e mi viene in mente che era per lui, un pensiero forse un po' ingiusto nei confronti dei miei genitori. Durante l'apertura dei regali si sforzano di fare come se nulla fosse successo.

Io ho realizzato una cosetta per la mamma, un corpicino fatto di das, poi l'ho colorato e ci ho attaccato le piume vere del mio pappagallo Pirata a mo' di coda, è venuto fuori un piccolo uccellino e gliel'ho regalato. Sembra che ne sia contenta. Ricevo anche un bacio.

Quando la notte vado in bagno, in sala, vicino all'albero di Natale, sopra un tavolino, c'è la fiamma accesa nel lumino. Lancia sul muro ombre terribili. Vicino c'è la foto di mio fratello.

Sul sofà mio padre dorme e russa.

Sul tavolo c'è quell'uccellino che ho fatto per la mamma.

Durante la notte mio padre si ubriaca e litiga con mia madre. A mio padre sembra che il suo dolore sia più grande. Sente di aver subito un torto. Lui ha perso un figlio, quel figlio che tra i due era più suo, quel figlio con il quale riusciva a comunicare, quello con il quale tanto aveva in comune, il suo ragazzo insomma. Mentre a mia madre è rimasto il suo prediletto. Mio padre proprio non capisce che mia madre non fa di queste distinzioni, per mia madre entrambi i figli sono suoi allo stesso modo, preziosi nella stessa misura. Una volta ha letto il libro *La scelta di Sophie* e si è sentita male. La scelta di Sophie è per tutte le madri la cosa peggiore al mondo, pensa per la mia.

Note

* In contemporanea con la chiusura del presente fascicolo di LEA è giunta notizia alla redazione della pubblicazione di *Zmizet* in edizione italiana con il titolo *Sparire*, nella traduzione di Raffaella Belletti, tra i tipi della casa editrice Atmosphere libri di Roma (ottobre 2013). Ringraziamo la Scrittrice e Dana Blatná Literary Agency per la gentile concessione.

Il trauma come “valore aggiunto”. L’opera letteraria di Gustaaf Peek*

Chiara Beltrami Gottmer

Università degli Studi di Padova (<chiarabeltrami2@hotmail.com>)

Abstract:

Gustaaf Peek is a Dutch writer and poet who translates art into words. His works are often harsh, difficult to understand for the reader and complicated. He hunts for unknown facts in history as well as in daily life, for instance, in his first novel *Armin*, with the monstrosity of the Lebensborn project in Nazi Germany, or in his second novel *Dover* where he discusses the reality of illegal immigration and warlords living in complete freedom in western towns. It is art for art’s sake. But the novels written by Peek also contain the red thread of traumatic experiences. All of his characters suffer from one or many traumas, and act consequently. To the author this was a kind of wake-up call, a new way to consider his work and a new way to engage in the literary world. The aim of this article is to try to explain where Peek wrote about trauma and how. His topics and writing methods have also been illustrated.

Keywords: art, Dutch literature, illegal immigration, postcolonial studies, trauma.

1. *Introduzione*

Nella rivista letteraria *Revisor*, di cui è redattore, Gustaaf Peek pubblica nel 2012 un contributo in cui traccia le matrici autobiografiche della propria scrittura:

Een schrijversleven (voorlopig). Onder familie geleefd. Bang geweest. Met broers en films en vaderverhalen in slaap gebracht. Engeland, Duitsland, Djakarta met de D. naar school gegaan, gezongen, over monsters geschreven. Meer school, voor cijfers boeken gelezen. Andere talen geleerd. Een lichaam gekregen, over meisjes nagedacht. Gestudeerd, veel daarbij gelezen. (Peek 2012a, 7)

Una vita da scrittore (per ora). Vissuto in famiglia. Avuto paura. Fatto addormentare con fratelli e film e racconti paterni. Inghilterra, Germania, Giacarta con la G. Andato a scuola, cantato, scritto di mostri. Ancora a scuola, letto libri per i voti. Imparato altre lingue. Ottenuto un fisico, pensato alle ragazze. Studiato, letto molto in quel frangente.¹

Il passo stilizza in brevi frasi il vissuto del giovane Peek, la sua vita incentrata sulla scrittura, i viaggi sia in Europa che in Asia (la citazione di Giacarta rimanda all'Indonesia, paese d'origine della madre e luogo dove ha trascorso l'infanzia il padre dello scrittore), l'apprendimento delle lingue straniere. Peek riassume in perle i suoi trascorsi e il percorso che lo ha portato alla sua vita di scrittore, professione che rappresenta il punto di partenza del contributo, mentre ripercorre le tappe principali della sua storia personale.

Gustaaf Peek, classe 1975, è uno degli autori olandesi emergenti, oltre che critico letterario e motore della nuova redazione della rivista *Revisor*², edita da Querido – casa editrice di Peek, nonché di nomi più conosciuti a livello internazionale, come Hella S. Haasse (autrice prolifica e poliedrica fortemente interessata all'Indonesia coloniale, paese in cui è nata e a cui è rimasta legata anche attraverso la sua partecipazione alla critica della letteratura indo-olandese). Si tratta del medesimo universo in cui affondano anche le radici di Peek – nato in Olanda da genitori emigrati dall'ex-colonia: il padre è anglo-olandese e la madre indonesiana –, radici verso cui l'autore ha mostrato nel corso degli anni un interessamento crescente. Ha preso parte a caffè letterari, incontri e conferenze, non di rado legate alla letteratura coloniale, come nel caso della sua partecipazione al gruppo di studio *Indische Letteren* nel 2011 o all'edizione del 2012 della *Tong Tong Fair*, dedicata al rapporto tra Vincent Mahieu e la violenza nella letteratura neerlandese³. Per quanto riguarda quest'ultimo intervento, va detto che, secondo Peek, Mahieu è stato uno dei pochissimi autori di lingua neerlandese ad aver affrontato apertamente il tema della violenza in maniera quasi brutale, molto diretta, a differenza della maggior parte degli autori olandesi, che tendono invece a trattarla in maniera meno approfondita, quasi temessero la resistenza da parte del lettore. Un atteggiamento del genere è sconosciuto a Mahieu così come ad autori quali il McCarthy di *Blood Meridian*.

Cormac McCarthy è uno dei principali punti di riferimento letterari di Peek, insieme a William Faulkner ed Ernest Hemingway, ai quali egli deve molto per stile e tematiche. Infatti, negli anni universitari di Leida, Peek si specializza in letteratura anglo-americana ed è solo in un secondo momento che si dedica alla letteratura in lingua neerlandese; scrive prima poesie per acquisire maggiore dimestichezza con la lingua, che inizialmente non sente completamente propria, e passa poi alla produzione in prosa. Pubblica nel 2006 il suo primo romanzo, *Armin*, con Uitgeverij Contact, seguono, nel 2008 (inizialmente pubblicato da Uitgeverij Contact) *Dover* e, nel 2010, *Ik was Amerika* (Io ero l'America), entrambi editi da Querido. *Ik was Amerika* riscuote notevole consenso critico e vince i premi letterari BNG⁴ e Bordewijk⁵.

Nei tre romanzi il trauma è chiaramente un importante filo conduttore, si tratta di un trauma personale e collettivo, raccontato attraverso le vicende di vari personaggi, protagonisti e non. La violenza dell'esperienza traumatica determina non solo le scelte di numerosi personaggi, ma anche l'impatto dei romanzi sul lettore. Il trauma funge da elemento propulsore delle azioni trasformando la

volontà dei personaggi in inerzia: questi sono travolti dagli eventi, siano essi guerre (sia la Prima che la Seconda Guerra Mondiale compaiono nelle pagine di Peek, ma è soprattutto la brutalità del periodo nazista a colpire e coinvolgere maggiormente personaggi e lettori), o tragici incidenti. In questo contributo mi concentrerò più specificamente sul romanzo *Dover*, inserendolo nell'opera complessiva dell'autore.

2. *L'opera romanzesca*

Il romanzo d'esordio *Armin* tratta la tematica degli orrori della macchina nazista alla ricerca della razza perfetta, nella forma del progetto Lebensborn. Nella "fabbrica di ariani" ideata da Hitler vengono al mondo bambini il cui compito sarà quello di conquistare il mondo, dopo averlo popolato. Protagonisti del romanzo di Peek sono tre uomini, Armin padre, Armin figlio, e Ben, figlio di quest'ultimo. L'opera è costruita su diversi piani, con intrecci di personaggi e situazioni a volte complicate: la risoluzione di alcune vicende si trova infatti soltanto all'ultima pagina. Il romanzo concede una minima immedesimazione da parte del lettore nei vari personaggi focalizzanti, anche se già si avverte uno straniamento, dovuto alle tematiche e al modo scarno di scrivere proprio dell'autore: i personaggi si trovano a vivere situazioni al limite, le frasi sono piuttosto brevi, le parole ben mirate all'effetto di creare un'atmosfera opprimente. Filo conduttore è sicuramente la violenza inferta ai bambini: quelli di Lebensborn per esempio, che se non vengono usati per esperimenti da parte di uno dei medici, muoiono per malnutrizione e alla fine spariscono dopo la scorribanda di un gruppo di affamati armati; oppure i bambini che Ben fotografa, piccoli sotto tutela dei servizi sociali, oppure i due che il medesimo personaggio salva dalla follia omicida-suicida del padre abbandonato dalla moglie. Ma Ben stesso, senza saperlo, proviene da una situazione in cui i bambini vengono maltrattati: è figlio di una ragazza madre che si è vista costretta ad abbandonarlo per impedire alla nonna di maltrattarlo, come invece maltratta i propri figli. Eletto in qualche modo a contrario della violenza, l'amore per un bambino diventa il motore di molte azioni all'interno del romanzo.

Nel suo secondo romanzo, *Dover*, partendo da alcune notizie vere⁶ – metodologia adottata in tutti i suoi romanzi – Peek ricostruisce con maestria e lirismo la storia di un gruppo di immigrati clandestini nei Paesi Bassi. Un gruppo eterogeneo, una carrellata variopinta di personaggi che hanno come comune denominatore la loro condizione di "illegali" nella nuova terra e i loro incontri in momenti cruciali nel romanzo. Protagonista è Marlon, un ragazzo il cui vero nome non ci viene mai indicato, appartenente al gruppo etnico cinese, minoranza da sempre schiacciata dalla maggioranza autoctona in Indonesia. Marlon non apprezza la propria diversità e si dà un nome preso dal mondo del cinema per crearsi una nuova identità. In seguito ad alcuni incidenti (episodi realmente accaduti alla fine degli anni Novanta, in cui molte persone di etnia cinese vennero attaccate

e a volte uccise) muore sua sorella. Una volta arrivato illegalmente a Rotterdam, trova impiego come cuoco in un ristorante cinese, gestito da un losco figura, Mr. Chow, implicato anche nel traffico di clandestini. Mr. Chow gli cambia il nome in Tony, il giovane diventa amico di Bas, un ragazzo africano che si guadagna da vivere distribuendo quotidiani, ma che è stato un signore della guerra somala⁷. Un giorno, Mr. Chow manda Tony a prendere degli uomini in un posto che il ragazzo non conosce, con un furgoncino che non sa guidare. Per Tony si tratta di un'altra esperienza traumatica, che spera di non dover più ripetere. Successivamente Tony accompagna un avvocato – che ha il compito di procurare il permesso di soggiorno a clandestini appena arrivati – in un posto sperduto e incontra dei personaggi malviventi in un contesto di prostituzione e pornografia illegali. Da questo inferno l'avvocato fugge, portandosi via una ragazza che sa essere vittima della situazione. Presto capisce che questa è incinta e cerca di salvarla dai suoi aguzzini, tuttavia i due vengono raggiunti e lui ucciso; lei invece riesce a fuggire nel suo paese d'origine, da cui era partita perché circuita da un bel giovane. Tony si rende presto conto di dover accettare sempre e comunque di buon grado ciò che Mr. Chow gli comanda. Per questo non batte ciglio quando quest'ultimo decide di imbarcarlo su un cargo diretto in Inghilterra, per sostituire il cuoco nel suo ristorante di Londra. Tony non ce la farà, morirà asfissiato insieme alla maggior parte degli altri disgraziati presenti nel container, esattamente come il carico di cinesi realmente giunto a Dover nel 2000, composto da 56 uomini e 4 donne, di cui soltanto due uomini sono sopravvissuti.

Il romanzo tocca varie tematiche di abusi e maltrattamenti, violenze e ingiustizie, che generalmente leggiamo sui giornali, ma che raramente vediamo dispiegarsi in maniera così evidente davanti ai nostri occhi. La clandestinità, denominatore comune a molte delle situazioni nel romanzo, fa sì che il ritmo del racconto sia piuttosto serrato, ma anche notevolmente cupo. Non vi è spazio per la felicità e anche quando questa sta per fare capolino, come nella nascente storia d'amore tra Tony e la sua vicina di casa, una decisione da parte di altri (in questo caso l'onnipresente Mr. Chow) elimina ogni possibilità di sviluppo. In questo secondo romanzo lo stile di scrittura si evolve, avvicinandosi sempre più allo stile di Hemingway.

Il terzo romanzo di Gustaaf Peek, *Ik was Amerika*, narra nuovamente di fatti meno noti della Seconda Guerra Mondiale, con una proiezione verso gli anni Ottanta e con una ricerca stilistica nettamente più evoluta rispetto ai romanzi precedenti.

Protagonista è Dirk, un nazista tedesco-olandese catturato e deportato insieme ai suoi commilitoni negli Stati Uniti dove viene internato in uno dei pochi campi di concentramento per prigionieri di guerra nazisti. I prigionieri sono impiegati nel lavoro nei campi, insieme ai braccianti di colore. Qui Dirk conosce Harris, uno dei braccianti, col quale instaura una sorta di amicizia, e Cecily, la presunta sorella di Harris, da cui Dirk avrà una figlia senza saperlo. A distanza di molto tempo, negli anni Ottanta, il protagonista, forse sentendo la fine vicina, decide di tornare in Texas, per rivedere i luoghi di una volta e ritrovare Harris. Dopo l'incontro col vecchio amico e la rivelazione di avere una figlia, ormai deceduta, Dirk riparte per

tornare in Olanda, ma muore nel tragitto a causa di un malore dovuto a svariati problemi di salute che lo accompagnano lungo tutto il suo ultimo viaggio.

Tecniche tipicamente moderniste e caratteristiche della scrittura di Peek sono la difficoltà stilistica e l'intreccio dei piani narrativi, come in *Ik was Amerika*, in cui la trama del romanzo viene frammentata in diverse linee narrative, con molteplici piani che si intrecciano ed intersecano in continuazione, lasciando il lettore alla ricerca dei punti di contatto. In alcuni casi, tali punti restano sospesi fino alle ultime battute del romanzo, in altri, invece, vengono spiegati fin da subito, permettendo in questo modo una comprensione maggiore della trama. In quest'ultimo romanzo la lettura si fa molto più ardua e l'intento dell'autore più esplicito nel voler straniare chi legge l'opera. A differenza dei romanzi precedenti, non si prova alcuna pena per i personaggi. Il paragone con la letteratura anglo-americana è ancora una volta obbligato, in particolare con *Blood Meridian* con cui *Ik was Amerika* condivide le atmosfere cupe e caratterizzate da violenza e disperazione.

La critica⁸ di volta in volta lamenta ed elogia la sinteticità della scrittura di Peek che, a partire dal primo romanzo, mostra di prediligere una prosa artificiosa, d'arte, di difficile lettura, lontana da qualsiasi logica commerciale.

3. *Il trauma e l'arte*

Sia *Armin* che *Ik was Amerika* sono ambientati in parte nel periodo della Seconda Guerra Mondiale, in parte in un passato più prossimo facilmente identificabile con gli anni Ottanta e Novanta. Nella prima opera colpisce la semplicità della frase breve, a effetto, arricchita tuttavia da vocaboli preziosi, scelti con attenzione. Mano a mano che lo stile matura, esso diventa sempre più asciutto: *Ik was Amerika* è infatti il romanzo stilisticamente più scarno nonché ostico da leggere per la complessità della trama narrativa. Lo stile ricorda molto le letture predilette dall'autore – soprattutto scrittori anglo-americani – a cui rinviano anche le tematiche trattate. Tra i modernisti americani, spicca evidentemente il nome di Ernest Hemingway per lo stile asciutto e le frasi brevi, criticato anch'egli proprio per la sua scrittura sintetica anche se certamente molto meno sperimentale rispetto, ad esempio, al citato contributo di Peek in *Revisor*. Si pensi al racconto breve "Cat in the Rain", tratto dalla raccolta *In Our Time* del 1925, in cui Hemingway compone quadri intrisi di emozioni usando un linguaggio estremamente scarno, oppure ai romanzi del citato Cormac McCarthy, con le sue atmosfere cupe e la violenza portata all'eccesso.

Tutti i romanzi di Peek trattano argomenti poco noti, come il progetto Lebensborn in *Armin* e i campi di concentramento per prigionieri di guerra tedeschi in *Ik was Amerika*. Tutti sono incentrati sui traumi personali dei protagonisti, riconducibili però spesso a terribili esperienze collettive che provocano un notevole coinvolgimento del lettore, nonostante lo straniamento indotto dallo stile. *Dover* è il romanzo che tocca eventi più contemporanei (si conclude nel luglio del 2000) ed è il romanzo più attuale per le tematiche che prende in esame: la clandestinità e il traffico umano.

Anche la tematica della *relazione traumatica* tra padri e figli pare essere prediletta dall'autore, che in ogni suo romanzo mette in scena situazioni impossibili, in cui i padri vorrebbero essere dei genitori amorevoli, comprensivi e proteggere i figli, naturali e non, ma senza mai riuscirci. Nel primo romanzo, la mancata opportunità viene scandita in tre rapporti distanziati nel tempo e nello spazio, ma con lo stesso risultato di abbandono del figlio da parte del padre. In *Dover* il sacrificio del padre di Tony, che fugge dalla Cina per avere una vita migliore e che cerca di proteggere i figli dalla loro etnia, si trasforma in un peso per il figlio, che non riesce ad essere la persona che il padre vorrebbe: padre e figlio vanno entrambi alla deriva; non riescono ad incontrarsi. Ancor più evidente in *Ik was Amerika* è l'impossibilità dell'incontro tra la figura paterna e quella della figlia. È di nuovo la letteratura modernista americana a fungere da fonte di ispirazione per Peek. Si pensi ancora una volta a *Blood Meridian*, che presenta una figura pseudo-paterna (il Giudice) e una pseudo-filiale (il Ragazzo), che mimano un rapporto importante, trovandosi però nella posizione di antagonista e protagonista: non possono che scontrarsi fino all'ultimo, annientandosi l'un l'altro. Questo rapporto letteralmente combattuto e traumatico forma quasi la spina dorsale dell'opera di McCarthy e del suo "emulo" Peek.

Il trauma, nella drammaticità delle storie e dei personaggi, diventa il filo rosso che unisce e congiunge universi tanto differenti tra loro. L'autore stesso sottolinea come esso dia forma alla vita individuale e all'arte:

Collective trauma may appear an attractive idea, but what is unthinkable for person A, is just another day on the block for person B. We cannot predict trauma. It is difficult to establish the parameters of a traumatic aftermath. It is not my intention to accidentally enter the field of psychology, I just want to explain that this indefinite shape of trauma makes for a natural arena for artists. (Peek 2012, 1)

Il trauma collettivo può sembrare un'idea attraente, ma ciò che è impensabile per una persona A, non è nient'altro che una giornata come tutte le altre per una persona B. Non possiamo predire il trauma. È difficile stabilire quali siano i parametri post-traumatici. Non è mia intenzione sconfinare nel campo della psicologia, voglio solo spiegare come questa forma indefinita di trauma si presti ad essere un'arena naturale per gli artisti.

Egli si prefigge di creare un'opera d'arte, un universo completo entro cui far interagire i personaggi con il loro passato, entro cui dar voce a storie di cronaca in cui si è imbattuto per caso e che gli danno modo di scopercchiare un vaso di Pandora, sul cui fondo però spesso non si intravede la speranza.

La poetica di Peek non concede moralismi, perché si rivolge all'arte in quanto tale e non primariamente all'impegno. L'autore dichiara in un'intervista (Peek 2012b) di non conoscere sfumature che possano mitigare o cambiare il senso degli eventi: Bene e Male non vengono giudicati, ma solamente descritti, lasciando al lettore la possibilità di interpretarli oppure di non interpretarne la valenza ma di carpirne semplicemente l'esistenza. Nel caso di *Dover* non si tratta tanto di una denuncia del trauma personale del protagonista e del trauma collettivo dei suoi compagni di sventura, quanto piuttosto di un manifesto letterario, di stile: si tratta

in primo luogo di letteratura. Il presupposto da cui parte Peek per la sua poetica, interessato com'è non tanto a sviscerare il dramma in quanto tale, ma soprattutto al "come" farlo con i mezzi espressivi a sua disposizione, è quello della celebre frase di W.H. Auden: "The subject of the poem [is] only a peg on which to hang the poetry", ricordata da una conversazione privata con Stephen Spender e riportata nell'autobiografia di quest'ultimo (Spender 1951, 59). Anche in questo caso, è evidente il debito rispetto alla letteratura anglo-americana, in particolare alle opere di Cormac McCarthy. Nel già citato *Blood Meridian*, la violenza, fine a se stessa, viene rovesciata sul lettore in maniera totale, senza quindi la pretesa di volerne fare il simbolo di qualcosa di diverso. Bene e Male lottano tra loro, ma non vi è un messaggio di fondo, solo la descrizione di tale lotta in un sistema autoreferenziale.

A Peek viene spesso posta la domanda se *Dover* fosse stato pensato come una sorta di film, visto l'amore del protagonista nei confronti del mondo delle pellicole di Hollywood e il suo interesse per le sceneggiature cinematografiche. La risposta dell'autore è decisamente negativa. A suo parere *Dover* non è un romanzo la cui scrittura mutua forme espressive proprie del cinema: esso evoca non tanto fotogrammi, quanto piuttosto scene e spaccati che non ricorderebbero affatto le sequenze di un film. Evidentemente l'autore teme l'appiattimento della sua opera ad una dimensione filmica e intende difendere lo specifico del mezzo letterario⁹.

4. *Lirismo*

Nell'opera più recente dell'autore si possono riscontrare nuovi spunti e nuove soluzioni formali. Nelle *Negen brieven aan Maria M.* (Nove lettere a Maria M.)¹⁰, Peek dà prova di un notevole talento lirico, costruendo la realtà di Semarang (Indonesia) su piani e tempi diversi, facendo convivere l'Indonesia coloniale dei ricordi con la realtà attuale, ricercando luoghi e persone perduti nel tempo e ripercorrendo i passi di un padre e di una madre, che forse troppo facilmente verrebbe da identificare con i genitori dell'autore. Quest'ultima fatica è stata pubblicata come file audio¹¹ che registra la voce dell'autore mentre legge le lettere e dà vita e colore a pagine liriche, vibranti, perfette nell'utilizzo di ogni termine.

Si tratta del primo lavoro veramente *coloniale* di un autore che fino a questo momento non aveva voluto e "osato" cimentarsi con l'argomento coloniale propriamente detto, forse per timore di incorrere in un'etichettatura marginalizzante da parte della critica e di venire così relegato a una periferia letteraria in cui entrano in tanti, ma da cui alla fine escono in pochi. Dopo aver mosso i primi passi da critico intervenendo a conferenze sulla letteratura coloniale, Peek tenta il salto, seppur breve e tale che permetta soltanto di accennare al trauma, a un trauma lambito da sensazioni e situazioni appena abbozzate. È di nuovo l'arte il fine della scrittura, di una letteratura questa volta meno "difficile", più fruibile, in cui le frasi hanno ritrovato una loro cadenza, un ritmo più lirico e meno sintetico, all'antitesi con il contributo semiautobiografico in *Revisor*. Anche per quanto riguarda il lirismo in Peek, si possono trovare dei corrispettivi nei modernisti americani, tra cui il già citato William Faulkner, grande lirico della letteratura anglo-americana. Esempio tipico del

lirismo faulkneriano è sicuramente “A Rose for Emily” (1930), un racconto breve, dallo stile raffinato, dalla ricerca anche qui del vocabolo perfetto e dalla dinamica lingua delicata, per questo avvicinabile alle *Negen brieven aan Maria M.* di Peek.

Già in *Dover*, del resto, l'autore tratta, anche se solo tangenzialmente, la materia (post)coloniale, con l'ambientazione di parte delle vicende in Indonesia. E anche *Dover* presenta passaggi di intenso lirismo: con precisione quasi chirurgica l'autore sceglie i vocaboli, rincorre la perfezione linguistica per definire la perfezione letteraria del racconto, misura del suo lavoro. L'esperienza traumatica dei personaggi descritti è il mezzo attraverso cui far scaturire l'opera artistica. La forma della scrittura, sempre più sintetica, fa sprigionare il dramma umano, ora espresso in modo asciutto e con vocaboli esatti. Lo stile traduce il *sentimento artistico* dell'autore. Il trauma diventa arte, letteratura. Si legga in questo senso l'incipit di *Dover*:

Dover, Engeland, 2000

We hebben het niet gehaald.

De wereld bewoog door de zee onder ons, maar waar we ons precies bevonden, wisten we niet. Misschien waren we net de haven uit, misschien was de Engelse kust zo dichtbij als de handen voor onze ogen. Het was juni, dat hadden we nog meegekregen. Voor de rest was alles buiten onze cabine een grote leegte van onbekende regentijden. Licht kon ontdekking betekenen. We waren veilig in de duisternis van laadruimten en containers – ongewenste kinderen in metalen buiken. (Peek 2008, 7-9).

Dover, Inghilterra, 2000

Non ce l'abbiamo fatta.

Il mondo si muoveva tramite il mare sotto di noi, ma dove ci trovassimo di preciso, non lo sapevamo. Forse eravamo appena usciti dal porto, forse la costa inglese era tanto vicina quanto le mani davanti ai nostri occhi. Era giugno, questo l'avevamo capito. Per il resto tutto ciò che si trovava fuori dalla nostra cabina era un grande vuoto sconosciuto bagnato dalla pioggia. La luce avrebbe potuto significare la nostra scoperta. Eravamo al sicuro nel buio di rimorchio e container – figli indesiderati nei ventri di metallo.

Note

* Gustaaf Peek (Haarlem 1975), poeta, scrittore e critico, è autore di tre romanzi: *Armin*, 2006; *Dover*, 2008; *Ik was Amerika*, 2010 (Io ero l'America). Al saggio seguiranno un intervento inedito di Gustaaf Peek dal titolo “The art of trauma” (2012) e un estratto da *Dover* (2008). Ringraziamo lo scrittore per averci permesso di riprodurli in originale e in traduzione italiana (*Dover*) a cura dell'autrice di questo contributo.

¹ Non esistendo edizioni italiane di Peek, tutte le traduzioni delle citazioni qui riportate sono a cura dell'autrice.

² La collaborazione con *Revisor* è iniziata nel 2010, per dare nuovo vigore alla rivista che stava rischiando la chiusura. Al momento, la rivista conta un numero maggiore di abbonati rispetto alla redazione precedente e gode di una ritrovata importanza nell'ambiente letterario olandese.

³ Vincent Mahieu (uno degli pseudonimi di Jan Boon, insieme allo pseudonimo Tjalie Robinson), feroce osservatore e critico indo-olandese giunto nei Paesi Bassi negli anni Cinquanta, è stato anche autore e organizzatore di numerose iniziative letterarie e culturali all'interno della comunità indo-olandese dei Paesi Bassi, a cominciare dalla fondazione e redazione del mensile *Moesson*, inizialmente conosciuto come *Tong Tong*, per continuare con l'istituzione di una fiera annuale a L'Aia, nata come Pasar Malam e recentemente ribattezzata Tong Tong Fair, per distinguersi dalla fiera organizzata dall'ambasciata indonesiana, Pasar Malam Indonesia. “En ik luste het!” (E mi è piaciuto!), articolo sulle raccolte di racconti brevi “Tjoek” e “Tjies” di Vincent Mahieu, è apparso nella rivista ufficiale del gruppo Indische Letteren, facente capo ai più grandi studiosi della letteratura delle colonie orientali nei Paesi Bassi. L'articolo citato è stato scritto e presentato

durante un ciclo di conferenze nel settembre del 2011 in onore dei 100 anni dalla nascita di Jan Boon, successivamente pubblicato sia su *Revisor* che negli atti ufficiali della conferenza.

⁴BNG Nieuwe Literatuurprijs è un premio letterario bandito annualmente dalla fondazione culturale della banca BNG dal 2005. Si tratta di un premio per scrittori *under 40* che hanno pubblicato almeno due lavori in prosa.

⁵Intitolato dal 1979 al grande scrittore neerlandese Ferdinand Bordewijk, e prima conosciuto col nome di Vijverbergprijs, si tratta di un premio molto prestigioso che viene dedicato alla migliore opera in prosa di lingua neerlandese nell'anno stesso di pubblicazione.

⁶La notizia sul rinvenimento dei malcapitati di Dover, datata 19 giugno 2000, viene data dai giornali in maniera piuttosto profusa, anche se sempre limitata alla stessa dicitura: l'indignazione di Tony Blair, allora primo ministro britannico, in visita ufficiale in Portogallo e su cui imperversa proprio in quei giorni la bufera riguardo ai rifugiati politici. In articoli successivi, l'opinione pubblica scopre che il "Caronte" dei disgraziati del romanzo di Peek era già stato fermato all'inizio di aprile 2000 con un'altra quarantina di illegali cinesi che stavano rischiando la stessa sorte. I giornali informano che nel 2001 ci sarà un risarcimento per la morte dei cinesi per ordine delle autorità giudiziarie britanniche. Tra i giornali italiani il *Corriere della Sera* pubblica il 20 giugno 2000 un articolo piuttosto lungo di Alessio Altichieri, un intervento poetico e drammatico sulla sorte sconvolgente degli immigrati illegali cinesi e sulla loro tragedia sommersa.

⁷Anche questo personaggio prende spunto dalla realtà: si tratta di un criminale di guerra che sotto mentite spoglie conduceva una vita modesta nei Paesi Bassi, finché un giorno, per caso, è stato catturato e poi processato.

⁸L'autore viene elogiato per il suo coraggio nell'affrontare temi tanto pregnanti nel romanzo di debutto, come spiega Lotte Brugman nel suo articolo "Prettig beklemmend: een verrassend debuut", apparso su *Recensieweb* all'uscita del romanzo nel 2006. Generalmente non sono gli scrittori alle prime armi a cimentarsi con temi nascosti nelle pieghe della storia e con trame tanto intrecciate e complicate, come scrive Pieter Steinz: "Gustaaf Peek si perde infatti un pochino in tutte le storie che vorrebbe cucire l'una all'altra" (2006, NRC Handelsblad); dal punto di vista stilistico, l'autore risulta talvolta altamente lirico. Allo stesso tempo, però, Peek sembra a volte smarrirsi nella complessità dei piani narrativi e traduce in maniera molto evidente lo stile dei giovani scrittori, fin troppo scarno e quasi spaventato dalla lunghezza delle frasi. I detrattori lamentano infatti il suo aver perso la bussola all'interno dei racconti e il fatto di aver riservato un'attenzione quasi manieristica al suo stile, prediligendolo così alla fruibilità del romanzo da parte del lettore. Le critiche sul primo romanzo si possono suddividere in entusiaste e meno entusiaste, se non direttamente positive e negative. La novità del secondo romanzo viene accolta di nuovo su due fronti, anche se vi sono critici inizialmente poco entusiasti, come Pieter Steinz dell'NRC Handelsblad, che correggono il tiro ed elogiano questo secondo lavoro. Il tema si fa più vicino ai giorni nostri, più riconoscibile anche se ugualmente poco noto o sconosciuto alla maggior parte dei lettori europei. Di nuovo, lamentano i critici, Peek decide per un intreccio di più piani e a volte si perde o perde fibra il racconto. Lo stile si fa ancora più scarno, nonostante le parti liriche trovino il modo di soverchiare la brevità della frase facendo innalzare il pensiero del lettore a concetti più immateriali, quali la sofferenza e la paura. Il lettore, in virtù dello stile quasi sterile, non riesce ad immedesimarsi facilmente coi personaggi e resta spettatore. Elsbeth Etty, una tra le più temute critiche del panorama letterario olandese del momento, definisce il romanzo con la frase: "Il talento e la penna scintillante di Gustaaf Peek". Anche Daan Stoffelsen, collega di Peek nella redazione di *Revisor*, elogia il romanzo *Dover*, anticipando l'attesa per l'uscita di *Ik was Amerika* ed immaginando nelle sue recensioni le nuove sorprese che lo scrittore riserverà al suo pubblico. *Dover* insomma viene accolto molto meglio di *Armin* e tendenzialmente incontra un maggiore favore da parte della critica, decisamente più numerosa e più interessata allo scrittore. Restano però alcune voci meno entusiaste, che lamentano, come per il primo romanzo, uno stile troppo sintetico ed un intreccio di piani troppo difficile da seguire.

⁹Dichiarazioni di poetica discusse in conversazioni private con l'autore. Peek si è recentemente dedicato alla stesura della sceneggiatura di un film di Remy van Heugten, *Gluckauf* (il titolo del film riproduce un augurio che veniva usato come saluto dai minatori in Limburgo

prima della discesa nella miniera; alla base vi sono i termini tedeschi *Glück*, fortuna, e *auf*, sopra). Si tratta di un dramma sociale che indaga la relazione tra un padre e un figlio che, come dei moderni fuorilegge, cercano di sopravvivere nel Limburgo depauperato dei nostri giorni. Le riprese cominciano nell'autunno del 2013 e la proiezione nelle sale cinematografiche è prevista nel 2014 (<<http://www.imdb.com/title/tt2585160/>>, 11/2013). Questo lavoro ha dato modo all'autore di valutare la differenza tra la scrittura veramente indirizzata al cinema e quella invece intesa per un libro *letterario*; questa nuova consapevolezza non fa che confermare, per l'autore, l'impossibilità di un confronto tra i due tipi di scrittura, così lontani l'uno dall'altro. Le metodologie di scrittura non possono che essere differenti, dice Peek, proprio perché il mezzo espressivo è differente, così come anche il pubblico.

¹⁰ *Negen brieven aan Maria M.* (Nove lettere a Maria M.), pubblicate su <www.podfeed.net> come file audio il 16 febbraio 2013 e, successivamente, in più versioni e formati sul portale Citybooks, cfr. <<http://www.citybooks.eu/nl/steden/citybooks/p/detail/9-brieven-aan-maria-m>> (05/2013).

¹¹ L'autore ha deciso di lasciare questo lavoro unicamente in forma di file audio, rendendo tuttavia liberamente reperibile il testo scritto, sia nell'originale olandese, sia in traduzione francese e inglese, vd. il link alla nota 10.

Riferimenti bibliografici

- Altichieri Alessio (2000), "Clandestini ammassati nel Tir: 58 morti a Dover. Orrore alla dogana inglese: scoperti tra le casse di pomodoro di una cella-frigo. Due soli sopravvissuti", *Corriere della Sera*, 20 giugno.
- Brugman Lotte (2006), "Prettig beklemmend: een verrassend debuut" (Piacevolmente oppressivo: un debutto sorprendente), *Recensieweb*, Juli 22, <recensieweb.nl/het-talent-en-de-fonkelende-pen-gustaaf-peek-en-de-kritiek> (05/2013).
- Demeyer Hans (2011), "Vertellen, beschrijven, illustreren. Drie romans van Gustaaf Peek" (Raccontare, descrivere, illustrare. Tre romanzi di Gustaaf Peek), *Ons Erfdeel* 54, 153-154.
- Etty Elsbeth (2009), "De immigrant in al zijn facetten. De vier genomineerde boeken voor de BNG Nieuwe Literatuurprijs 2008" (L'immigrato in tutte le sue sfaccettature. I quattro romanzi per il nuovo premio letterario BNG 2008), *NRC Handelsblad*, Januar 9.
- Peek Gustaaf (2006), *Armin*, Amsterdam, Uitgeverij Contact.
- (2008), *Dover*, Amsterdam, Querido.
- (2010), *Ik was Amerika* (Io ero l'America), Amsterdam, Querido.
- (2012a), "Redactioneel" (Redazionale), *Revisor* 5, 7-8.
- (2012b), "Chiara Beltrami Gottmer intervista Gustaaf Peek", *Insula Europea*, 15 maggio, <<http://www.insulaeuropea.eu/>> (05/2013).
- (2013), *Negen brieven aan Maria M.* (Nove lettere a Maria M.), Februar 16, <www.podfeed.net> (05/2013). Ad accesso aperto: <<http://www.citybooks.eu/nl/steden/citybooks/p/detail/9-brieven-aan-maria-m>> (05/2013).
- Spender Stephen (1951), *World Within World: the Autobiography by Stephen Spender*, London, Hamish Hamilton Limited.
- Steinz Pieter (2006), "De hele wereld samengevat in één goek" (Tutto il mondo riassunto in un libro), *NRC Handelsblad*, Juli 21.
- (2008), "Wij vervingen een partij tomaten. Gustaaf Peek beschrijft in zijn tweede roman knap het Doverse illegalendrama" (Sostituivamo un carico di pomodori. Gustaaf Peek descrive nel suo secondo romanzo il dramma di Dover dei clandestini), *NRC Handelsblad*, Februar 22.
- Stoffelsen Daan (2008), "Eenzaamheid in het gezelschap van velen" (Solitudine in compagnia di molti), *Recensieweb*, Februar 23, <recensieweb.nl/het-talent-en-de-fonkelende-pen-gustaaf-peek-en-de-kritiek> (05/2013).

The art of trauma

Gustaaf Peek

Trauma has to do with an unexpected arrival of the unthinkable. What do we do after an unthinkable event has crashed through the safe borders of our bodies and imagination? Who are we, when something drastic has involuntarily pushed us from our intended course? Defenselessness is a key word of trauma.

As soon as the unthinkable happens, it becomes a thing of the past, part of someone's personal history. Personal histories have a tendency to gravitate towards self-justification, self-preservation or self-pity. Morality stipulates that history carries weight, but who can defensibly attach a moral load to events that after the fact only live on in the mind? No one will ever be able to remember yesterday or the day before correctly, the past is fair game. As long as we breathe, we get on with our lives and we have to lie to ourselves in order to live. A court of law should always be more concerned with verifiable truth than with trauma.

We cannot select our traumas. They seem to single us out. Collective trauma may appear an attractive idea, but what is unthinkable for person A, is just another day on the block for person B. We cannot predict trauma. It is difficult to establish the parameters of a traumatic aftermath. It is not my intention to accidentally enter the field of psychology, I just want to explain that this indefinite shape of trauma makes for a natural arena for artists.

When it comes to vulnerability in the face of the unthinkable, an artist is like any other human being. However, it is the concrete stylization of memory and insight that sets the artist apart from the rest of humanity that mostly suffers in silence. Every artist is a bluesman – something must have hurt to activate the imagination, to take it seriously enough to make it want to communicate with unknowns. Only someone who has experienced an overpowering shift in their physical or moral order, will hide behind the imagination and appreciate the profound solace of craft and beauty.

Artists are the best liars, they can work miracles with the past, theirs and everyone else's. Literary writers are no exception. They want to convince and evoke, not to correct or to establish.

This does not imply, however, that writers are aware of the process that turns hurt into art. American author F. Scott Fitzgerald once wrote that his colleague Ernest Hemingway would be remembered for his "great studies

into fear". Hemingway would not agree with this assessment of his books. As a young man he was seriously wounded during a mortar attack in the last months of the First World War. He wrote about this event more than once, but he stressed the importance of endurance, of the right posture during episodes of danger – his famous phrase "grace under pressure". Fitzgerald, of course, was right. Instead of courage, we find fear in works like *In our time* and *A farewell to Arms*.

Even a writer in full command of his craft is helpless against the unexpected implications of trauma. His willful ignorance towards his own themes is a convincing sign of an overwhelming past.

In my country, The Netherlands, people like to read about traumatic events. On our bestseller lists books about deaths in the family or about the victims of war dominate. I suspect that this is a familiar picture in many European countries. Usually these works carry some biographical or autobiographical weight. How tragic, how true – publishers skillfully pander to the middleclass sensibilities of the general reader.

The worst effect of suffering is self-pity. I believe this is the difference between the literary writer and the hack. The hack thinks that a literal translation of trauma will result in an emotional catharsis, he writes for sympathy. The writer as artist, however, writes for survival.

Book after book, novel after novel, poem after poem, the literary writer tries to regain what is lost, hopes to re-order what has rolled into chaos. A good book deals with questions, with characters that strive for the impossible, darkness and light continually trade places in unexpected variations. A good book wants a witness, not a friend.

When I was invited to this symposium and learned of its theme, I was surprised. As a writer I had never concerned myself with the idea of trauma. However, as soon as the rabbit was out of the hat, suddenly I saw trauma everywhere in my work. The three novels I have written so far all describe lives lived in the aftermath of a confusing and shocking past.

Why had I not acknowledged this clear strain in my books? Perhaps trauma had been too tainted a theme for the serious author I consider myself to be. Perhaps writers should write and shut their mouths and let others explain their work. A reader always has the last word.

I have written about war and sin, about the underworld of illegal immigrants, about the twisted remembrance of things past. Critics tend to point out the moral conscience of my novels, the storytelling. They treat my work as an exception in a literary landscape where autobiographical tales of broken hearts and broken homes are the norm.

These are decadent days. Decadence is a result of peace, so it cannot be all that bad. Badly written books filled with trivial traumas are hardly the

writer's fault, the hack wants some of that money whirling about in decadent society. Readers, however, should be more careful. In a world where profound experience seems desirable but terrifying, where victims receive more attention than victors, reading about trauma is a safe and perverse way to inflate personality with other people's suffering.

A true book deals with the unthinkable and its aftermath, a true book is always uncertain.

True art is like a scar more beautiful than the perfect skin surrounding it. (2012)

Dover

Gustaaf Peek

DOVER, ENGELAND, 2000.

We hebben het niet gehaald.

De wereld bewoog door de zee onder ons, maar waar we ons precies bevonden, wisten we niet. Misschien waren we net de haven uit, misschien was de Engelse kust zo dichtbij als de handen voor onze ogen. Het was juni, dat hadden we nog meegekregen. Voor de rest was alles buiten onze cabine een grote leegte van onbekende regentijden. Licht kon ontdekking betekenen. We waren veilig in de duisternis van laadruimten en containers – ongewenste kinderen in metalen buiken.

Sommigen van ons waren vrouw. Enkele maar. Dochters worden naar andere dorpen gestuurd om niet in de weg te lopen. De meesten van ons, de zoons, worden op de golven geze3t om fortuin en familie te vergaren en onze ouders te eren met gouden flessenpost. Hun liefde heeft ons in deze vrachtwagen gehesen. Onze ouders waren niet arm. Ze hebben de slangenkop betaald met zorgvuldig gespaarde gevoelens. Wanneer onze mislukking hen bereikt is een gedeelte van hun inleg de enige betuiging van spijt.

We hebben nauwelijks namen uitgewisseld. We zijn van verschillende families, we mochten elkaar niet aan werk helpen. Af en toe hoorden we iemand praten in z'n slaap.

We vervingen een lading tomaten. De mand telde ons en gaf aan dat het zou passen. We twijfelden, morden. We kregen vuilniszakken bij het instappen.

Tomaten kunnen rotten, we zaten verstopt in een oplegger die koel moest kunnen blijven. Voorin was een luik van ongeveer een arm breed en een arm lang. De sluiting klapperde, niemand kon zich meer herinneren of de mand hier iets over had gezegd. We hebben het armbrede luik en de sluiting langdurig geïnspecteerd, tot warm, donker bloed langs onze vuisten en nagels liep.

We klommen op elkaar, ademden ons ziek. De duisternis verzwaarde onze longen tot zelfs onze handen niet meer konden roepen op de wanden van de cabine. We droomden en merkten niet dat de deuren opengingen en Engels licht binnenlieten.

Twee van ons hebben het overleefd. De anderen, vierenvijftig mannen en vier vrouwen, droegen de grimas van een overdosis CO₂.

Thuis. We denken aan onze ouders en schamen ons voor ons falen. We zijn in onze poging gestrand en kunnen het niet nogmaals proberen. Hun jaloezie jegens hun burens met hun huizen en opritten, aangelegd met geld uit Engeland, Amerika, het Westen, bereikt ons zelfs hier. We voelen dezelfde vernedering als zij bij het ontvangen van de restitutie van de slangenkop. Voor onze ouders is het te laat. Ze kunnen niet nogmaals ouder worden. Hun kinderen zijn op.

We droomden dat we trouwden en kinderen kregen, zoveel als ze wilden. Om het nog een keer te proberen. Aankomen. Nooit meer weggaan. Een laatste droom. De witte wereld. Liefde. Er zij velen zoals wij hier. (*Da Dover, 2008*)

Dover

Gustaaf Peek

Traduzione di Chiara Beltrami Gottmer

DOVER, INGHILTERRA, 2000.

Non ce l'abbiamo fatta.

Il mondo si muoveva attraverso il mare sotto di noi, ma dove ci trovassimo di preciso, non lo sapevamo. Forse eravamo appena usciti dal porto, forse la costa inglese era tanto vicina quanto le mani davanti ai nostri occhi. Era giugno, questo l'avevamo capito. Per il resto tutto ciò che si trovava fuori dalla nostra cabina era un grande vuoto sconosciuto bagnato dalla pioggia. La luce avrebbe potuto significare la nostra scoperta. Eravamo al sicuro nel buio di rimorchio e container – figli indesiderati nei ventri di metallo.

Alcuni di noi erano donne. Soltanto alcuni. Le figlie vengono mandate in altri villaggi per non stare tra i piedi. La maggior parte di noi, i figli maschi, vengono messi sulle onde per accumulare fortuna e famiglia e onorare i nostri genitori con posta dorata in bottiglia. Il loro amore ci ha issati in questo camion. I nostri genitori non erano poveri. Hanno pagato il trafficante di anime con sentimenti scrupolosamente risparmiati. Quando il nostro fallimento li raggiungerà una parte della loro scommessa sarà il loro unico rimpianto.

Non ci siamo quasi scambiati i nomi. Siamo di famiglie diverse, non potevamo aiutarci l'un l'altro a trovare lavoro. A volte sentivamo qualcuno parlare nel sonno.

Sostituivamo un carico di pomodori. L'uomo ci aveva contati e aveva detto che ci saremmo stati. Eravamo titubanti, brontolavamo. Ci dettero dei sacchi della spazzatura al momento dell'entrata.

I pomodori possono marcire, eravamo nascosti in un rimorchio che doveva poter restare freddo. Davanti c'era uno sportello di circa un braccio in larghezza ed uno in lunghezza. La chiusura sbatteva, nessuno si ricordava più se l'uomo avesse detto qualcosa a riguardo. Abbiamo ispezionato a lungo lo sportello della larghezza del braccio e la chiusura, finché sangue caldo e scuro non cominciò a scorrere dai nostri pugni e dalle nostre unghie.

Ci arrampicavamo gli uni sugli altri, respiravamo fino a stare male. Il buoi appesantiva i nostri polmoni finché addirittura le nostre mani non riuscivano più a chiamare sulle pareti della cabina. Sognavamo e non ci accorgevamo nemmeno che le porte si aprivano e che lasciavano entrare luce inglese.

Due di noi sono sopravvissuti. Gli altri, cinquantaquattro uomini e quattro donne, indossavano la smorfia da overdose di anidride carbonica.

A casa. Pensiamo ai nostri genitori e ci vergogniamo per il fallimento. Siamo spiaggiati nei nostri tentativi e non possiamo ritentare. La loro gelosia nei confronti dei vicini, con le loro case e le loro rampe di accesso, costruite coi soldi dall'Inghilterra, dall'America, l'Occidente, ci raggiunge anche qui. Proviamo il loro stesso avvilito quando ricevono la restituzione della somma dal trafficante di anime. Per i nostri genitori è troppo tardi. Non possono invecchiare di nuovo. I loro figli sono finiti.

Sognavamo di sposarci e di avere figli, tanti quanti loro ne volevano. Per provarci di nuovo. Arrivare. Non ripartire più. Un ultimo sogno. Il mondo bianco. L'amore. Qui ce ne sono tanti come noi.

Traumi multipli. *Zwischenstationen* di Vladimir Vertlib e *Spaltkopf* di Julya Rabinowich*

Chiara Conterno
Università di Verona (<chiaraconterno@libero.it>)

Abstract:

This article deals with traumas portrayed in novels by migrant authors. Specifically, it examines Vladimir Vertlib's *Zwischenstationen* and Julya Rabinowich's *Spaltkopf*, in which the main characters are children and teenagers. Theirs are "multiple traumas", because the young protagonists have to tackle several problems in relation to culture, language, religion, society and their own growth and identity. This theme shows the development and diffusion of new realism in contemporary literature.

Keywords: identity, migrant literature, new realism, trauma.

1. *Introduzione*

Quello che chiamo "nuovo realismo" è infatti anzitutto la presa d'atto di una svolta. L'esperienza storica dei populismi mediatici, delle guerre post 11 settembre e della recente crisi economica ha portato una pesantissima smentita di quelli che a mio avviso sono i due dogmi del postmoderno: che tutta la realtà sia socialmente costruita e infinitamente manipolabile, e che la verità sia una nozione inutile perché la solidarietà è più importante dell'oggettività. Le necessità reali, le vite e le morti reali, che non sopportano di essere ridotte a interpretazioni, hanno fatto valere i loro diritti, confermando l'idea che il realismo (così come il suo contrario) possiede delle implicazioni non semplicemente conoscitive, ma etiche e politiche. (Ferraris 2012, XI)

Con queste parole Maurizio Ferraris definisce la presa d'atto di un cambiamento avvenuto in Occidente. La trasformazione che ha investito la cultura filosofica contemporanea, declinandosi in molti sensi, è da lui definita "nuovo realismo" e implica un ritorno alla realtà e, di conseguenza, una riscoperta

di tre capisaldi del pensiero, ontologia, critica e Illuminismo, che vogliono reagire a tre “fallacie del postmoderno, la fallacia dell’essere-sapere, la fallacia dell’accertare-accettare, e la fallacia del sapere-potere” (29). Secondo Ferraris un carattere saliente del reale è l’“inemendabilità”, cioè l’indipendenza dalla conoscenza umana, da linguaggi, schemi e categorie. Per questo il realismo sarebbe la premessa della critica e si distinguerebbe nettamente dall’irrealismo a cui è connaturata la quiescenza. Al realista sarebbe dunque aperta la possibilità di criticare, se lo vuole, e di trasformare, se ne è in grado. Riprendendo le celeberrime parole di Kant, Ferraris invita a “osare sapere”, cosicché l’uomo esca da uno stato di minorità imputabile a se stesso (29-32).

Ciò che Ferraris – suscitando dibattiti e discussioni¹ – postula teoricamente nel *Manifesto del nuovo realismo* (2012) trova numerosi riscontri nella letteratura europea degli ultimi decenni. Esemplificativi a questo proposito sono *Zwischenstationen* (Stazioni intermedie) di Vladimir Vertlib e *Spaltkopf* (Testa divisa) di Julia Rabinowich, romanzi incentrati sull’emigrazione di due famiglie di ebrei russi da Leningrado a Vienna e costruiti su base autobiografica². Negli anni Settanta, infatti, entrambi gli autori lasciano la città natale, Leningrado, per emigrare, seguendo diversi percorsi, in Austria.

Le emigrazioni di Vertlib e Rabinowich, così come quelle descritte nei due romanzi, si inseriscono all’interno della terza ondata migratoria russa³ che si colloca negli anni Settanta, durante la stagnazione brežneviana, e si presenta come una manifestazione della dissidenza. Con *stagnazione brežneviana* si designa un periodo di circa vent’anni d’involuzione autoritaria e di crisi economica, inaugurato dalla defenestrazione di Chruščev (ottobre 1964) e dalla nomina a segretario di partito di Brežnev. Durante questo periodo il regime avviò un severo controllo sulla stampa, attuò una forte pressione ideologica e culturale attraverso la censura e prese numerosi provvedimenti per *normalizzare* coloro che *la pensavano diversamente*. A questo rispose un filone di letteratura non autorizzata dal regime sovietico che poteva essere diffusa solo clandestinamente⁴. La dissidenza fu quindi fin dall’inizio un fenomeno contemporaneamente politico e letterario. Dopo casi isolati di cittadini ai quali fu permesso di emigrare e fughe clandestine verso la fine degli anni Sessanta, la terza ondata migratoria fu ufficialmente inaugurata dal caso Brodskij nel 1972 e si sviluppò negli anni successivi⁵.

Nei romanzi *Zwischenstationen* e *Spaltkopf* l’esperienza della *Auswanderung* (emigrazione) assurge a percorso di formazione, tanto da poter parlare di *Bildungsromane* (Jacobs 2007, 230-233). Emigrazione e immigrazione accompagnano la crescita dei due protagonisti che si trovano ad affrontare una realtà ostile a causa delle enormi difficoltà dell’esilio, della clandestinità, della vita in un Paese di cui non conoscono la lingua, la cultura, la religione, gli usi e i costumi. Ne risultano esperienze traumatiche che obbligano i ragazzi a maturare più velocemente dei loro coetanei.

Protagonista di *Zwischenstationen* è una famiglia di tre ebrei russi che lasciano Leningrado per emigrare in Israele, prima tappa di un’interminabile

ed estenuante odissea che tocca tre continenti: Asia, Europa e America. A ogni fermata le loro aspettative vengono deluse. A Tel Aviv seguono Vienna, Roma, nuovamente Vienna, Amsterdam, una seconda volta Israele, Ostia, ancora Vienna, New York e Boston, infine Vienna. Il giovane io narrante, di cui non viene mai svelato il nome, constata che, come nella traiettoria di un boomerang, tutti i percorsi li avevano sempre ricondotti a Vienna (Vertlib 2005, 169). È una definizione calzante, in quanto è nella capitale austriaca che la famiglia si stabilisce. Non è, tuttavia, la meta definitiva del protagonista: l'ultimo capitolo del romanzo, *Abfahrt* (Partenza) descrive il suo trasferimento a Salisburgo e la sorprendente scoperta di *essere diventato austriaco, anzi viennese* (Vertlib 2005, 299-300). Nel narrare le vicende, il ragazzo tocca le problematiche che attagliano il mondo in cui vive, tra cui l'antisemitismo, latente o manifesto, le ipocrisie e la corruzione. La sua storia personale si trasforma, pertanto, in un affresco veritiero e ironico della società moderna e del rapporto con lo straniero e il diverso, in particolare con l'ebreo (Conterno 2008, 71-86).

In 180 pagine, *Spaltkopf* racconta la storia di un'altra famiglia di ebrei russi che nella seconda metà degli anni Settanta lascia Leningrado ed emigra in Austria. Il romanzo è narrato in prima persona da Mischka⁶ che a sette anni vive in modo traumatico l'esperienza della *Auswanderung*. Crede di andare in vacanza in Lituania e invece si trova catapultata a Vienna, dove la famiglia deve confrontarsi non solo con una nuova lingua e cultura, ma anche con un passato difficile da gestire. Tra i fili rossi del romanzo vi è il tortuoso processo di ricerca identitaria della protagonista, combattuta tra diversi patrimoni culturali, a cui si aggiunge il passaggio di Mischka dall'infanzia all'adolescenza e alla fase adulta. Le trasformazioni che avvengono nel suo corpo e nella sua mente, descritte con un'intensità e un'attenzione quasi empatiche, costituiscono un altro fattore di insicurezza e implementano il suo senso di smarrimento. Mischka è, per così dire, *gespalten* (divisa), tra Occidente e Oriente e tra il suo personale passato, presente e futuro (Conterno 2011, 117-130).

2. Traumi multipli

I protagonisti dei due romanzi vivono esperienze simili, definibili *traumi multipli*⁷: al trauma dell'emigrazione con l'acquisizione forzata di una nuova lingua e l'inserimento in una nuova cultura si aggiungono quello della crescita psico-fisica e quello del confronto con l'identità ebraica. Su questi si innervano altri microtraumi, delusioni e sconfitte, e dall'insieme degli uni e degli altri risultano ferite, spesso difficilmente rimarginabili.

Entrambi i ragazzini vengono tenuti all'oscuro dei piani dei genitori e non sanno quale sia la vera direzione del viaggio che stanno per intraprendere. Il bambino di *Zwischenstationen* è convinto di andare in vacanza e perciò non comprende i cerimoniali di saluto alla stazione, dove i familiari si abbracciano e baciano piangendo. Atterrato in Israele, intuisce che non sarebbe tornato in

Russia. A questo trauma si aggiunge la delusione per il comportamento dei genitori che lo escludono dalle loro scelte⁸, circostanza che si ripete in occasione di altri trasferimenti. Il disorientamento provocato emerge dalle sue osservazioni:

Ich dachte manchmal, ich sei in Israel, dann wieder, ich sei in Russland, bis ich verstand, daß beides stimmte. Das Haus war ein Teil Israels und Russlands, der sich in einer fremden Welt namens Wien befand. Keine Frage: Die Welt war wie eine Anzahl von Schachteln aufgebaut, die ineinanderpaßten. (Vertlib 2005, 31)

A volte pensavo di essere in Israele, altre volte in Russia, finché capii che erano vere ambedue le cose. Lo stabile era una parte di Israele e di Russia che si trovava in un mondo estraneo chiamato Vienna. Non c'era alcun dubbio: il mondo era un insieme di scatole cinesi. (Buscagliene Candela 2011, 30)

Il ragazzo comincia a sospettare di essere *ingannato*, quando la famiglia lascia Vienna per l'Olanda. Per ripicca, sul treno diretto ad Amsterdam, racconta la storia familiare ad altri viaggiatori. La situazione muta qualche anno dopo, quando stanno per lasciare l'Italia e viene interpellato nella scelta se emigrare in Austria, in Israele o se rimanere in Italia: dopo tutto quell'enorme fatica doveva servire solo a garantirgli un futuro migliore. Sorprendentemente reagisce in modo infantile: getta la valigia piena di libri in mare, pentendosi subito dopo. Senza il suo parere i genitori decidono di tornare a Vienna e la drammatica situazione della famiglia, sbattuta da un paese all'altro, è resa da un'affermazione della madre: "Man muss lernen, sein Schicksal anzunehmen. Unser Schicksal hatte uns nun einmal nach Israel verschlagen. Statt dessen laufen wir schon seit Jahren in einem Labyrinth wie Ratten, die nicht lernfähig sind" (Vertlib 2005, 82; "Si deve imparare ad accettare il proprio destino e a noi il destino ci aveva mandato in Israele. Invece da anni non facciamo che correre in un labirinto, come topi incapaci di imparare", Buscagliene Candela 2011, 75).

Se in *Zwischenstationen* la mamma paragona il girovagare alle corse dei topi, in *Spaltkopf* Mischka equipara la ricerca della patria al vagabondare di un cane: "Ich werde meine Heimat später hartnäckig suchen, wie ein blöder Hund, den man kilometerweit abtransportiert hat und der beharrlich in die falsche Richtung zurücklaufen möchte"⁹ (Rabinowich 2011, 26; Più avanti cercherò ostinatamente la mia patria come un cane stupido che è stato trasportato lontano chilometri e che ostinatamente vuole tornare indietro nella direzione sbagliata). Per il resto la situazione è simile: anche Mischka, quando lascia Leningrado, non conosce la vera destinazione del viaggio (Vienna) e, convinta di partire per una breve vacanza, le sembra esagerato il commiato dei familiari. Il tutto è raccontato con grande ironia, come mostra la descrizione dell'atterraggio: "Wir nähern uns dem gelobten Land, die Nase des Flugzeugs senkt sich der Milch und dem Honig entgegen" (Rabinowich 2011, 49; Ci avviciniamo alla terra promessa, il naso dell'aereo scende verso il latte e il miele). La metafora biblica continua nel paragone dell'Austria con l'arca di

Noè, su cui però non ci sarebbe posto per tutti, motivo di preoccupazione generale. Un'altra immagine fantasiosa che trasmette l'instabilità e la precarietà della vita migrante è coniata da Mischka: "Wir sind Zugvögel, Mama... Und unsere Briefe sind Schreie" (Rabinowich 2011, 57; Siamo uccelli migratori, mamma... E le nostre lettere sono gridi).

Con uno sguardo disincantato e ironico la protagonista formula la sua definizione di emigrazione:

Die Emigration ist ein langwieriger Prozess, der widersprüchlich, nämlich abrupt, beginnt, wie der Ausbruch einer Krankheit oder die Zeugung eines Kindes. Der Emigrant bricht auf, als Hans im Glück in die Welt zu ziehen, und landet in einem ganz anderen Märchen. Oft verlangt am Beginn russischer Märchen der mächtige böse Kotschej, dass ihm ein Wunsch erfüllt werde. (Rabinowich 2011, 45)

L'emigrazione è un processo lungo e difficile, che inizia in modo contraddittorio, cioè improvviso, come lo scoppio di una malattia o la generazione di un figlio. L'emigrante parte, per avventurarsi nel mondo come Hans im Glück e si ritrova in una fiaba completamente diversa. Spesso, all'inizio delle favole russe, il potente e maligno Kotschej pretende che gli venga esaudito un desiderio.

Per rendere il senso dell'emigrazione Mischka ricorre alle figure di Hans im Glück e Kotschej. Il primo appartiene alle fiabe tedesche: si avventura nel mondo con una pepita d'oro della grandezza di una testa. Credendo di fare affari d'oro, la baratta con oggetti di sempre minor valore, fino a ritrovarsi con una pietra e una cote. Mentre beve a una fonte gli cadono in acqua le pietre; ciononostante si incammina verso casa felice perché non ha più pesi da portare. Kotschej appartiene, invece, al mondo culturale russo e ritorna frequentemente nelle fiabe: è uno spirito malvagio e uno stregone. Riferendosi contemporaneamente al mondo delle favole russe e tedesche, il passo citato crea un prodotto ibrido che contempla tratti dell'uno e dell'altro patrimonio letterario. In tal modo mostra l'incontro tra culture che convivono e dialogano in uno spazio *ibrido* che ricorda le teorie di Homi K. Bhabha e il concetto di terzo spazio¹⁰.

Tuttavia, altri passi del romanzo fanno dubitare che si tratti di una simbiosi idilliaca e di un passaggio senza soluzione di continuità, e alimentano il sospetto che il distacco provochi una frattura irriducibile. Esemplicativa è la descrizione delle vacanze estive. Ogni anno la famiglia di Mischka cerca di riprodurre in una pensione in Carinzia, gestita da tempi immemorabili da una vecchia signora, il soggiorno estivo nella dacia russa, ma la ragazza confessa la nostalgia della "casetta su zampe di pollo", rievocazione dell'abitazione della Baba Yaga¹¹ (Rabinowich 2011, 123). Questa scena porta alla luce la consapevolezza della perdita irrecuperabile di un passato che non può essere ricreato altrove. Il taglio del cordone ombelicale con la patria ha causato una ferita che non si è rimarginata. È rimasto un vuoto che si cerca di supplire con un surrogato carinziano poco efficace.

In entrambi i romanzi, il trauma dell'emigrazione è accompagnato dalle difficoltà d'inserimento a scuola e di apprendimento di una nuova lingua.

Il protagonista di *Zwischenstationen* deve superare innumerevoli prove d'ingresso, non delude comunque i genitori dimostrando di essere intelligente e studioso, ad esempio quando dà prova di conoscere il romanzo *Die Leiden des jungen Werther* (I dolori del giovane Werther) di Goethe, intervento con cui si guadagna la simpatia dell'insegnante (Vertlib 2005, 166)¹². Mostra poco interesse prima del supposto terzo congedo dall'Austria, subito smentito dalla madre che riesce a convincerlo a studiare volenterosamente (168). Encomiabile è il suo impegno nella scuola viennese dopo il periodo trascorso in America: poiché la pagella americana non viene riconosciuta è costretto a frequentare due anni scolastici contemporaneamente per recuperare quello perso. È un periodo stressante, anche per la pressione della madre che gli predica che come straniero ed ebreo deve essere migliore degli altri (262). Grazie alle difficoltà affrontate, tuttavia, è più maturo dei coetanei autoctoni. Inoltre sviluppa una sana astuzia, provata dalle traduzioni delle lettere dei genitori per gli uffici d'immigrazione. Allo stile asciutto del padre, contrappone la forza dell'espressione e così "Meine Frau... ist Mathematikerin und Physikerin. In Russland, Israel und Österreich hat sie für renommierte wissenschaftliche Institute, Banken und Elektronikunternehmen gearbeitet" (Vertlib 2005, 226; "Mia moglie... è laureata in matematica e fisica. In Russia, Israele e Austria ha lavorato per rinomati istituti scientifici, banche e industrie elettrotecniche. Senza dubbio troverà anche a Boston un'occupazione adeguata non appena avrà un permesso di lavoro", Buscagliene Candela 2011, 204) diventa nella traduzione del ragazzo:

<p>Meine Frau... ist Mathematikerin und Physikerin, weltweit anerkanntermaßen die größte Kapazität auf ihrem Gebiet. In Russland, Israel und Österreich hat sie für die renommiertesten wissenschaftlichen Institute, die größten Banken und Elektronikunternehmen gearbeitet. Zweifellos wird sie in Boston nicht nur einen angemessenen Arbeitsplatz finden, sondern eine einmalige Bereicherung für die Stadt, den Staat und das Land darstellen. (Vertlib 2005, 226-227)</p>	<p>Mia moglie... è laureata in matematica e fisica, notoriamente la massima autorità mondiale nel suo campo. In Russia, Israele e Austria ha lavorato per i più famosi istituti scientifici, le maggiori banche e imprese elettrotecniche. Indubbiamente, non solo troverà a Boston un'occupazione adeguata, ma rappresenterà un'occasione unica di arricchimento per questa città, per lo stato, per il paese. (Buscagliene Candela 2011, 204-205)</p>
--	---

In *Spaltkopf* Mischka viene bruscamente inserita in seconda elementare (Rabinowich 2011, 75). Fatica ad ambientarsi e socializzare perché è considerata *esotica* e diversa dagli altri immigrati dall'Est Europa. Così si impegna affinché il suo tedesco sia migliore del loro (75). Dopo alcune difficoltà dovute all'adolescenza e ad alcuni cambiamenti d'istituto, i risultati migliorano e il suo tedesco diventa talmente buono da guadagnarsi l'ammirazione dei compagni (ivi, 92-93). Anche Mischka viene coinvolta negli incontri ufficiali con le

autorità e deve tradurre per i genitori: “Unsere Wohnung wirkt wie aus St. Petersburg geschnitten, und meine Familie besteht stolz darauf, all ihre russischen Eigenheiten zu bewahren. Wie ein bolschewistisches Bollwerk trotzen sie den Spielregeln der neuen Welt, ohne auf meine Dolmetschdienste und Orientierungshilfen verzichten zu können” (Rabinowich 2011, 80; Il nostro appartamento sembra come ritagliato da San Pietroburgo, e la mia famiglia insiste orgogliosa nel conservare tutte le peculiarità russe. Come un baluardo bolscevico sfidano le regole del nuovo mondo, senza poter rinunciare ai miei servizi di interpretariato e aiuti per l’orientamento). Appare significativo che in questo passo Mischka chiami la città natale San Pietroburgo e non Leningrado come sarebbe logico, visto che è emigrata in epoca sovietica. Ciò potrebbe rivelare che la famiglia dell’io narrante ritiene *peculiarità russe* quelle ante rivoluzione, apprese e assorbite in maniera inconsapevole da Mischka¹³.

Una particolare sfumatura del trauma dell’emigrazione è dovuta al fatto che i due protagonisti lo vivono soprattutto nella delicata fase dell’adolescenza. Le difficoltà di questo periodo vengono sottolineate specialmente da Mischka che vive le trasformazioni di corpo e mente in maniera traumatica, tanto da paragonarle ad una seconda immigrazione:

Es dauert lange, bis ich begreife, dass diese Veränderung endgültig ist. Dann beginnt erneut ein zäher Krieg. ...

So wie mich zuvor das Heimat- und das Immigrationsland zum Balanceakt zwangen, begehe ich nun eine Gratwanderung zwischen den Welten der Erwachsenen und der Jugend. Der Duft erwachender Sexualität weht schwach in meine Gefilde. Diese zweite Immigration trete ich lieber gar nicht erst an. Ich wage den Absprung nicht, ich kralle mich am Rand der Kindheit fest, während kleine Steinchen in den Abgrund bröseln, und warte auf die helfende Hand, die nicht kommt. (Rabinowich 2011, 83)

Mi ci vuole molto tempo per capire che questo cambiamento è definitivo. Poi riinizia una guerra dura. Io ho le carte peggiori. ...

Così come prima la terra di origine e di immigrazione mi obbligarono ad un esercizio di equilibrio, percorro ora il crinale tra il mondo degli adulti e quello della gioventù. Il profumo della sessualità che si risveglia soffia debole nel mio territorio. Questa seconda immigrazione preferirei proprio non intraprenderla. Non oso lo scatto, mi avvinghio al margine dell’infanzia, mentre piccole pietruzze sbriciolano nell’abisso e aspetto la mano soccorritrice che non arriva.

Il confronto è esplicito: come prima si sentiva divisa tra due stati, ora si sente in bilico tra due diverse fasi di vita e, conscia dello sconvolgimento imminente, preferirebbe non intraprendere tale seconda *immigrazione*.

Pure il protagonista di *Zwischenstationen* riflette sul suo sviluppo psicofisico. Esempio a questo proposito è quanto avviene a Vienna nel febbraio 1977, quando stringe amicizia con Florian Zach. I due sono molto legati, tanto che i compagni, ritenendoli omosessuali, li scherniscono. Non sopportando le ripetute offese, l’io narrante attacca il compagno Hans Seterka, lo ferisce

brutalmente e rischia l'espulsione dalla scuola (Vertlib 2005, 170-186). Dei primi desideri erotici il giovane racconta in riferimento a Sveta, una compagna di scuola di Boston emigrata da Kiev (245-246). Fa seguito il primo vero innamoramento: la fortunata ricambia i sentimenti del ragazzo, lo distoglie dal mondo dei miti greci, a cui andava la sua totale attenzione, e lo riporta alla vita reale (266).

Si tratta di snodi cruciali all'interno dei due romanzi: i due transiti (immigrazione e passaggio puberale) si rispecchiano a vicenda sottolineando le difficoltà che i protagonisti affrontano e i rifiuti subiti, così come le tribolate conquiste. Alla tormentata accettazione delle trasformazioni dei loro corpi e delle loro menti corrisponde l'accettazione lenta e travagliata della nuova realtà in cui si trovano a vivere.

Altro trauma nel trauma è il confronto con l'identità religiosa. Per il protagonista di *Zwischenstationen* è centrale il soggiorno in Israele. Il giovane è nipote di ebrei ortodossi, ma figlio di genitori non osservanti; pertanto cresce consapevole dell'origine ebraica, ma non devoto e ligio alle regole religiose, e non viene nemmeno circonciso. Questa laicità costituisce un problema sostanziale in Israele, dove vive il trauma di essere un ebreo non ortodosso tra ortodossi. Viene chiamato "Goi" (Goy) dai compagni che non gli perdonano la diversità e incrementano le offese quando scoprono che porta al collo il segno zodiacale (Vertlib 2005, 146). Ha tanta paura dei coetanei che, temendo di venire malmenato e circonciso a tradimento, non si reca ai servizi e addirittura non si ripara nel nascondiglio con gli altri durante un'esercitazione antiaerea (145).

Quando la famiglia emigra negli Stati Uniti grazie all'aiuto di un rabbino, teme di dover diventare un ebreo ortodosso. Oltreoceano non ha molti contatti con gli ebrei americani, conosce piuttosto molti russi su cui fornisce interessanti osservazioni¹⁴:

In Little Odessa treffe ich... immer wieder auf jenen Menschentyp, den ich schon von Israel, Ostia und Wien kenne, den ‚entwurzelten Sowjetmenschen‘, so mein Vater, ‚der mit allen vieren rudern muss, um sich in dieser Brühe über Wasser halten zu können‘. (Vertlib 2005, 194)

A Little Odessa mi capita di incontrare costantemente quel tipo di persona che conosco dai tempi di Israele, Ostia e Vienna, e che mio padre definisce 'uomo sovietico sradicato che deve remare a tutta forza per tenersi a galla in questa brodaglia'. (Buscagliene Candela 2011, 175)

Un incontro-scontro con l'identità ebraica avviene pure a Vienna. Mendl, un conoscente anziano, reduce dei campi di concentramento, viene assalito e ridotto in fin di vita. Né lui, né la figlia Rita raccontano la dinamica dell'incidente, ma l'io narrante e la sua famiglia sono convinti si tratti di un attacco di estremisti di destra. Il giovane vuole capire cosa sia realmente successo e interroga più volte Rita che, però, si arrocca sulla sua posizione temendo che l'interesse dell'interlocutore sia dovuto solo alla ricerca di fatti sensazionali. Il

dialogo culmina nella discussione su cosa significhi essere ebreo. Secondo il ragazzo l'ebraismo è una comunanza di destini (Vertlib 2005, 287). Di fronte a una simile affermazione Rita lo esorta a studiare la religione dei padri e a frequentare la sinagoga, poiché a suo parere lui e la sua famiglia sono come tutti gli ebrei russi che si sono assimilati di buon grado perdendo le vere radici e le peculiarità ebraiche (287). L'umiliante incidente successo a Mendl rappresenta la cartina al tornasole dell'antisemitismo austriaco negli anni Ottanta.

Per Mischka la riscoperta dell'identità ebraica si rivela un processo scioccante. Tra le prime prese di coscienza figura il colloquio con la madre in seguito al rifiuto subito dall'amico Schenya a cui i genitori avevano proibito di giocare con gli ebrei. Mischka non ne capisce il senso e, tornata a casa, chiede spiegazioni alla mamma: „Wer sind Juden eigentlich? ... ,Ich glaube, ich hab sie mal im Fernsehen gesehen. Die singen und tanzen sehr lustig und haben so geschlitzte Augen, oder? ... ,Nein, mein Schatz' ... ,Juden, das sind wir'” (Rabinowich 2011, 62; 'Chi sono gli ebrei veramente?'... 'Credo di averli visti una volta in televisione. Cantano e ballano in modo molto divertente e hanno occhi a mandorla, giusto?' 'No, tesoro mio'... 'Gli ebrei, questo siamo noi'). A chiudere il dialogo interviene la voce di Spaltkopf: „*Nun ist es raus. Das kleine dreckige Geheimnis*” (Rabinowich 2011, 62; *Ora è fuori. Il piccolo sporco segreto*).

L'identità ebraica, vissuta dalla famiglia come un segreto da reprimere, si ricongiunge con la storia misteriosa della nonna Ada, professoressa universitaria che frequenta regolarmente lo *Stephansdom*, dove talvolta porta anche la piccola Mischka. Le stranezze del comportamento della nonna vengono chiarite soltanto durante il ricovero all'ospedale, quando la nipote prende in mano il passaporto dell'anziana e legge il nome Rahel Israilowna. Da giovane, in seguito ad un'aggressione da parte di alcuni soldati, la nonna aveva infatti cambiato il suo nome in Ada Igorowna e aveva cominciato a portare al collo la croce. Si era liberata di ogni traccia dell'origine ebraica per tutelarsi da attacchi antisemiti e garantirsi un futuro migliore (Rabinowich 2011, 164-173). L'ebraismo non praticato collega i protagonisti di *Zwischenstationen* e *Spaltkopf* all'identità degli ebrei russi della terza ondata migratoria che, cresciuti nel sistema sovietico, spesso non hanno ricevuto un'educazione religiosa.

3. Considerazioni conclusive

Dalle precedenti analisi possiamo desumere che *Zwischenstationen* e *Spaltkopf* riprendono e rielaborano traumi vissuti, collettivi e personali. Collettivi perché l'emigrazione ivi descritta riflette il fenomeno della terza ondata migratoria russa, in particolar modo di cittadini ebrei. A questo proposito è indicativo il fatto che il protagonista di *Zwischenstationen* non venga mai chiamato con un nome proprio, permettendo a persone con sorte analoga di identificarsi. Dall'altro lato si tratta di traumi individuali perché il modo in cui i due pro-

tagonisti affrontano il simile destino è diverso. Inoltre, sul dramma dell'emigrazione/immigrazione si innesta quello del passaggio ad una nuova fase della vita, che si realizza in modo estremamente personale. A questi sconvolgimenti si aggiungono il confronto con la religione e con una nuova lingua che possono essere interpretati come ulteriori migrazioni in altre dimensioni identitarie. Per di più, l'adozione di una nuova lingua caratterizza non solo i protagonisti dei romanzi, ma anche la scrittura dei due autori, Vertlib e Rabinowich, che per le loro opere usano esclusivamente il tedesco.

Ecco emergere tutto il portato dell'*autofiction*¹⁵, genere ibrido tra *fiction* e autobiografia che permette alla scrittura autobiografica di rinnovare il modo di affrontare la problematica identitaria in letteratura. In tale prospettiva la scrittura non assurge più a semplice introspezione e testimonianza, ma anche a proiezione del proprio immaginario. Nei romanzi considerati spicca l'importanza dell'infanzia intesa come memoria, legame (spesso perduto e/o interrotto) e rievocazione di ciò che non si è più e/o non si potrà mai più essere, a causa del distacco, della perdita, del rimosso e del successivo inserimento e adattamento. Le memorie d'infanzia diventano quindi lo spazio adatto alla ricostruzione identitaria. Il fatto che non si tratti di mera finzione, bensì di *autofiction*, garantisce a tali scritture credibilità ed accettabilità. Pertanto, tramite la rielaborazione letteraria personale di un determinato scrittore, queste *scritture dell'io* permettono di riflettere esperienze in cui possono ritrovarsi altri.

Infine, *Zwischenstationen* e *Spaltkopf* concretizzano in letteratura quanto Cathy Caruth espone in *Trauma. Explorations in Memory*: il ricordo dell'evento traumatico è sempre lacunoso, in quanto il trauma è irriducibile a forme di conoscenza razionali. Esso viene esperito in differita, tramite ripetuti tentativi di appropriazione messi in atto dal soggetto (Caruth 1995). Caruth definisce questo processo con i concetti di "tardività" e "latenza" (*belatedness*). Il trauma, comunque, preme sulla coscienza per essere espresso e trova nella lingua della letteratura il *medium* più adatto per venire alla luce¹⁶. Nelle sue analisi Caruth dedica particolare attenzione al rapporto tra l'atto di testimoniare e l'atto di scrivere e leggere (Busch 2007, 502). A questo proposito parla di una poetica traumatica: ciò che tace a livello tematico e contenutistico, ossia ciò che la scrittura non riesce a rappresentare, agisce a livello di struttura e diviene captabile attraverso i vuoti e le interruzioni (Caruth 1996). A riprendere le riflessioni di Caruth è Anselm Haverkamp che in *Figura Cryptica* (2002) li sviluppa in direzione poetologica. Secondo Haverkamp lo stato di latenza non può essere ricordato né dimenticato; in questa fase le sensazioni sconcertanti vengono tradotte in un linguaggio criptico (*figura cryptica*). Si tratta delle tracce non mimetiche, quasi dimenticate degli eventi sconvolgenti. Per affrontare il trauma dal punto di vista della sua rappresentazione letteraria, anche Nicolas Abraham e Maria Torok (1976) ricorrono alla sfera semantica di cripta e con *criptonimia* intendono la zona buia dell'impossibilità di rappresentare le esperienze sconvolgenti. Il trauma è iscritto nel linguaggio cifrato dell'io che

può essere decifrato soltanto tramite una lingua criptica, ossia quella parlata nella cripta dell'io, dove i traumi sono depositati (Busch 2007, 559-560).

Il linguaggio letterario adottato da Vertlib e Rabinowich permette di esprimere l'esperienza traumatica conscia e inconscia e di trasmetterne intensità e forza. In Vertlib è la voce del bambino che esprime ciò che gli adulti non hanno il coraggio di ammettere e i desideri sopiti. La voce dell'innocenza che, per non essere inquinata da fattori esterni, si presenta senza un nome preciso, assurge a voce autentica. Nel caso di Rabinowich questo avviene attraverso la figura di Spaltkopf. Il neologismo è costituito da *spalten* (fendere/spaccare/dividere) e *Kopf* (testa/capo) e potrebbe significare testa spezzata, divisa, bifida. Si tratta del protagonista di una fiaba narrata a Mischka: è una sorta di testa fluttuante che vola, si posiziona sopra gli uomini e si nutre dei loro pensieri e sentimenti. Per muoversi necessita solo dell'energia umana. Assume la funzione di una memoria atavica incarnando e ricordando le vicissitudini della famiglia. Rappresenta, insomma, il rimosso. Infatti, viene usato come minaccia per intimorire i bambini, spingendoli a reprimere i loro desideri, e assorbe ciò che gli uomini pensano e provano così come ciò che non vogliono ammettere o ricordare. Ma questo rimosso riemerge tramite la voce di Spaltkopf stesso che graficamente si differenzia con il ricorso al corsivo, come nel caso della voce fuori campo sul segreto dell'ebraicità a lungo celata, di cui sopra. Quello che era nella cripta dell'io emerge tramite questa voce della coscienza che si rende autonoma e sfida le omissioni e i silenzi connessi ai traumi.

La letteratura diventa così portavoce di traumi personali e storici, e si carica di messaggi rivolti al singolo e all'intera umanità. Di fronte a questo complesso processo di rielaborazione delle esperienze traumatiche in letteratura appare eccentrica la posizione di Daniele Giglioli che in *Senza trauma* (2011) definisce il nostro tempo "l'epoca del trauma senza trauma; meglio ancora, del trauma dell'*assenza di trauma*" (7):

Mai il trauma come possibilità effettiva è stato tenuto a bada, controllato, guardato a vista come nella società in cui viviamo. Eppure è sulla bocca di tutti. Non vivendo traumi, li immaginiamo ovunque. È come se fossimo così traumatizzati dall'assenza di traumi reali da doverci costringere a inseguirli ansiosamente in ogni situazione immaginaria possibile. Immaginaria o perché fittizia, o perché comunque accessibile soltanto in absentia, da lontano, non qui. ... Dal trauma immaginario (ovvero dall'immaginario traumatico) attingiamo incessantemente le categorie con cui dar forma a un'esperienza, la nostra, che in generale di traumatico ha ben poco. (7-9)

Non riferendosi a traumi reali, la letteratura della nostra epoca avrebbe origine proprio nei traumi immaginari e recherebbe "testimonianza di ciò attraverso il ricorso a una postura condivisa" che Giglioli chiama "*scrittura dell'estremo*" (7), etichetta con cui definisce "un movimento, una tensione verso qualcosa che eccede costitutivamente i limiti della rappresentazione... perché è sottoposto all'ingiunzione contraddittoria di essere insieme presente e inafferrabile" (14).

Le tesi di Giglioli della società odierna in cui il rapporto con la realtà sarebbe prerequisito solo dell'immaginario, così come il suo slogan di un "trauma senza trauma" vengono messe in discussione da *Zwischenstationen* e *Spaltkopf*, romanzi nati da *traumi multipli* reali, personali e storici, e dalla loro rielaborazione letteraria¹⁷.

Note

^{*} Vladimir Vertlib nasce a Leningrado nel 1966 ed emigra con la famiglia nel 1971 per arrivare, dopo una lunga odissea, in Austria. È autore di numerosi romanzi, tra cui *Abschiebung* (1995; Espulsione), *Zwischenstationen* (1999; *Stazioni intermedie*, 2011), *Das besondere Gedächtnis der Rosa Masur* (2001; La straordinaria memoria di Rosa Masur), *Schimons Schweigen* (2012; Il silenzio di Schimon). Julya Rabinowich è nata nel 1970 a Leningrado. Nel 1977 lascia l'Unione Sovietica con la famiglia ed emigra a Vienna. È scrittrice, drammaturga e pittrice. Tra le sue opere si ricordano *Spaltkopf* (2008; Testa divisa), *Herznovelle* (2011; Novella del cuore) e *Die Erdfresserin* (2012; La divoratrice di terra).

¹ Si veda ad esempio il volume *Bentornata realtà* (2012), curato da Ferraris e da Maurizio De Carlo, che accoglie contributi di filosofi contemporanei del calibro di Eco, Putnam, Searle. L'attualità del tema è confermata pure dalle critiche del pamphlet *Il nuovo realismo è un populismo* (2013), che accusa il Nuovo Realismo e Ferraris di semplificare le tematiche affrontate riducendole al livello del *senso comune*, a scopo divulgativo.

² Sul racconto autobiografico si veda Demetrio (1996) e Löwenthal (2007).

³ Nel complesso le ondate migratorie russe del Novecento sono quattro: la prima prende avvio con la salita al potere dei bolscevichi, durante la guerra civile (1918-1920), e si protende fino alla fine degli anni Venti. La seconda riguarda la migrazione di persone che, fuoriuscite durante la Seconda Guerra Mondiale, riescono a rimanere all'estero anche una volta concluso il conflitto. Della terza è detto nel testo. La quarta avviene in seguito alle riforme di Gorbacëv e all'apertura delle frontiere verso Ovest dal 1989. Sull'emigrazione russa nel Novecento, in particolar modo di cittadini ebrei verso la Germania, si veda: Bade 1993; Belkin 2010; Calabrese 2005; Göbler 2005; Haug 2005; Kiesel 2010; Krohn 2001; Schoeps 1999.

⁴ Ad esempio: *samizdat*, *tamizdat* e *magnitizdat*. La letteratura *proibita* si diffuse anche grazie alle serate di letteratura organizzate da privati, in locali pubblici o in istituti di cultura.

⁵ In questo flusso migratorio si inseriscono scrittori del calibro di Aleksandr Isaevič Solženicyn, Cvetan Sokolov, Georgij Vladimov e Sergej Dovlatov. Sulla terza ondata migratoria si veda la tesi di laurea magistrale di Melissa Sibylla Terribile a.a. 2011-2012, 24-32. Si vedano inoltre Aucouturier 1997; Matich 1984; Kasack 1996.

⁶ I nomi propri presenti in *Spaltkopf* (Mischka, Rahel Israilowna, Ada Igorowna, Hans im Glück, Kotschej, Schenya) vengono lasciati così come presenti nel testo tedesco, senza traslitterazioni.

⁷ Con trauma multiplo si definisce il trauma dovuto a più lesioni riportate su diverse parti del corpo, almeno una delle quali o la cui combinazione mette in pericolo di vita.

⁸ La motivazione ufficiale dell'OVIR (Ufficio visti e registrazioni), sul documento che concedeva l'autorizzazione a lasciare il paese, era quasi sempre di ricongiungimento familiare e spesso il visto era per Israele, sia che si trattasse di espulsioni che di richieste di emigrazione. Ciò avveniva anche se non c'erano parenti in Israele e se gli emigranti non avevano intenzione di andarci. Pertanto la scena riflette una doppia percezione della realtà: quella del bambino, che si sente ingannato dai genitori, e quella dei genitori, consapevoli dell'*inganno* delle autorità.

⁹ Le traduzioni dei passi tratti da *Spaltkopf* sono dell'autrice del saggio.

¹⁰ Cfr. Bhabha 2004. Si veda inoltre Soja 1996. Sull'ibridazione culturale in *Spaltkopf* si rimanda a Contorno 2011, 117-130.

¹¹ Si tratta di una figura del folklore russo: è una strega maligna che vola usando un paiolo e un mestolo come timone e che cammina sulle paludi. Ha una casetta che poggia su zampe di pollo.

¹² Sull'inserimento dei bambini stranieri a scuola si veda Demetrio e Favaro 1997; Demetrio 1997; Demetrio 2003.

¹³ La storia del toponimo è complessa: fondata dallo Zar Pietro il Grande nel 1703, la città venne chiamata San Pietroburgo. Su iniziativa dello Zar Nicola II fu rinominata Pietrogrado nel 1914. Con la morte di Lenin nel 1924 venne ribattezzata Leningrado, nome che le restò fino al 1991, quando ritornò a chiamarsi San Pietroburgo.

¹⁴ Little Odessa, nata come Brighton Beach in quanto stazione balneare alla fine del XIX secolo, è situata accanto a Coney Island. È stata il punto di convergenza di ebrei europei superstiti alla Seconda Guerra Mondiale. Negli anni Settanta è diventata la meta dell'emigrazione di ebrei russi e ucraini. È in questo periodo che, per la massiccia presenza di immigrati di origine russa, riceve il nome di Little Odessa. La città di Odessa è sempre stata infatti un cuore pulsante della cultura russa.

¹⁵ Termine introdotto per la prima volta da Serge Doubrovsky in *Fils* (Fili) nel 1977. L'*autofiction*, genere letterario dai confini molto permeabili, è tuttora al centro di una vivace discussione (si veda Piva 2008, 13-29).

¹⁶ Sul rapporto tra memoria, trauma e testimonianza si rimanda a Busch 2007, 547-564.

¹⁷ Si ringrazia Manuel Boschiero per gli stimolanti suggerimenti.

Riferimenti bibliografici

- Abraham Nicolas, Torok Maria (1976), *Cryptonymie: Le Verbier de l'homme aux loups, précédé de "Fors" par Jacques Derrida* (Criptonimia: Il verbario dell'uomo dei lupi. Preceduto da F(u)ori di Jacques Derrida), Paris, Aubier-Flammarion.
- Aucouturier Michel (1997), "La letteratura della dissidenza", in M. Colucci, R. Picchio (a cura di), *Storia della civiltà letteraria russa*, vol. 2, *Il Novecento*, Torino, Utet, 467-486.
- Bade Klaus, Hrsg. (1993), *Zuwanderung und Eingliederung von Deutschen und Juden aus der früheren Sowjetunion in Deutschland und Israel* (Immigrazione e integrazione di tedeschi ed ebrei dall'ex Unione Sovietica in Germania e Israele), Bonn, Bundeszentrale für Politische Bildung.
- Belkin Dmitrij, Hrsg. (2010), *Ausgerechnet Deutschland! Jüdisch-russische Einwanderung in die Bundesrepublik (Begleitpublikation zur Ausstellung im Jüdischen Museum Frankfurt, vom 12. März bis 25. Juli 2010)* (Proprio la Germania! Immigrazione ebreo-tedesca nella Repubblica tedesca; catalogo della mostra nel Museo Ebraico di Francoforte, dal 12 marzo al 25 luglio 2010), Berlin, Nicolai.
- Bhabha Homi (2004), *The Location of Culture*, Abingdon, Routledge.
- Busch Walter (2007), "Testimonianza, trauma e memoria", in E. Agazzi, V. Fortunati (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi editore, 547-564.
- Calabrese Rita, a cura di (2005), *Dopo la Shoah. Nuove identità ebraiche nella letteratura*, Pisa, Edizioni ETS, Diagonali.
- Caruth Cathy, ed. (1995), *Trauma. Explorations in Memory*, London, The Johns Hopkins UP.
- (1996), *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, Baltimore-London, John Hopkins UP.

- Conterno Chiara (2008), "Le matrioske di Vladimir Vertlib", in M. Boschiero, F. del Barrio de la Rosa, M. Piva, M. Prandoni (a cura di), *Scrivere tra due culture. Letteratura di migrazione nell'Europa contemporanea*, Perugia, Morlacchi Editore, 71-86.
- (2011), "Spaltkopf di Julya Rabinowich: un romanzo tra fiabe e realtà", in A. Gullotta, F. Lazzarin (a cura di), *Scritture dell'io. Percorsi autobiografici della letteratura europea contemporanea*, Bologna, I libri di Emil, 117-130.
- De Caro Mario, Ferraris Maurizio, a cura di (2012), *Bentornata realtà*, Torino, Einaudi.
- Demetrio Duccio (1996), *Raccontarsi: l'autobiografia come cura di sé*, Milano, Cortina.
- (1997), *Agenda interculturale: quotidianità e immigrazione a scuola: idee per chi inizia*, Roma, Meltemi.
- (2003), *Ricordare a scuola: fare memoria e didattica autobiografica*, Roma, Laterza.
- Demetrio Duccio, Favaro Graziella (1997), *Bambini stranieri a scuola: accoglienza e didattica interculturale nella scuola dell'infanzia e nella scuola elementare*, Scandicci, La Nuova Italia.
- Di Cesare Donatella, Ocone Corrado, Regazzoni Simone (a cura di), *Il nuovo realismo è un populismo* (2013), Genova, Il Nuovo Melangolo.
- Dobrovsky Serge (1977), *Fils* (Fili), Paris, Galilée.
- Eco Umberto (2012), "Il realismo minimo", *La Repubblica*, 11 marzo, 46-49.
- Ferraris Maurizio (2012), *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza.
- Giglioli Daniele (2011), *Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.
- Göbler Frank (2005), *Russische Emigration im 20. Jahrhundert. Literatur – Sprache – Kultur* (Emigrazione russa nel Ventesimo secolo. Letteratura – Lingua – Cultura), München, Sagner.
- Haug Sonja, Hrsg. (2005), *Jüdische Zuwanderer in Deutschland. Ein Überblick über den Stand der Forschung* (Immigranti ebrei in Germania. Un profilo dello stato della ricerca), Nürnberg, Bundesamt für Migration und Flüchtlinge, Referat 222.
- Haverkamp Anselm (2002), *Figura cryptica. Theorie der literarischen Latenz* (Figura criptica. Teoria della latenza in letteratura), Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Jacobs Jürgen (2007), "Bildungsroman", in K. Weimar, H. Fricke, K. Grubmüller, J.-D. Müller (Hrsgg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft: Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte* (Dizionario enciclopedico specialistico della scienza letteraria tedesca. Nuova versione del dizionario enciclopedico della storia letteraria tedesca), Berlin-New York, Walter de Gruyter, Band I, A-G, 230-233.
- Kasack Wolfgang (1996), *Die russische Schriftsteller-Emigration im 20. Jahrhundert: Beiträge zur Geschichte, den Autoren und ihren Werken* (L'emigrazione di scrittori russi nel Ventesimo secolo: contributi sulla storia, sugli autori e sulle loro opere), München, Sagner.
- Kiesel Doron (2010), "Neuanfänge. Zur Integration jüdischer Zuwanderer aus der ehemaligen Sowjetunion in Deutschland" (Nuovi inizi. Sull'integrazione di immigrati ebrei dalla ex Unione Sovietica in Germania), in Y.M. Bodemann, M. Brumlik (Hrsgg.), *Juden in Deutschland – Deutschland in den Juden. Neue Perspektiven* (Ebrei in Germania – Germania negli ebrei. Nuove prospettive), Göttingen, Wallstein Verlag, 159-166.

- Krohn Claus-Dieter, Hrsg. (2001), *Jüdische Emigration: zwischen Assimilation und Verfolgung, Akkulturation und jüdische Identität* (Emigrazione ebraica: tra assimilazione e persecuzione, acculturazione e identità ebraica), München, Ed. Text und Kritik.
- Löwenthal Elena (2007), *Scrivere di sé. Identità ebraiche allo specchio*, Torino, Einaudi.
- Matich Olga, ed. (1984), *The Third Wave: Russian Literature in Emigration*, Ann Arbor, Ardis.
- Piva Marika (2011), “Autofiction e autocritique. L’io e il genere letterario nella letteratura francese contemporanea”, in A. Gullotta, F. Lazzarin (a cura di), *Scritture dell’io. Percorsi autobiografici della letteratura europea contemporanea*, Bologna, I libri di Emil, 13-29.
- Rabinowich Julya (2011 [2008]), *Spalkopf* (Testa divisa), Wien, Deutike.
- Schoeps Julius H., Hrsg. (1999), *Ein neues Judentum in Deutschland? Fremd- und Eigenbilder der russisch-jüdischen Einwanderer* (Un nuovo ebraismo in Germania? Immagini dell’altro e di sé negli immigrati ebrei russi), Potsdam, Verlag für Berlin-Brandenburg.
- Soja Edward W. (1996), *Thirdspace*, Malden (MA), Blackwell.
- Terribile Melissa Sibylla, *Intelligenti ebrei fra Russia e Germania: il caso di Anna Sochri-na. Traduzione, analisi e commento di Moja emigracija (1966) e Obrezanie (1999)*, Tesi di Laurea magistrale, Università degli Studi di Padova, a.a. 2011/2012.
- Vertlib Vladimir (2005 [1999]), *Zwischenstationen*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag. Trad. it. di Paola Buscagliene Candela (2011), *Stazioni intermedie*, Firenze, Giuntina.
- Vilain Philippe (2009), *L’Autofiction en théorie (L’autofiction in teoria)*, Chatou, Les éditions de la transparence.

Memorie e ferite storiche. Il caso de *L'espulsione di Gerta Schnirch**

Stefania Mella

Università degli Studi di Padova (<stefania.mella@studenti.unipd.it>)

Abstract:

This article aims to explain the painful experience of Gerta, the protagonist of Kateřina Tučková's novel *Vyhnání Gerty Schnirch* (*The Expulsion of Gerta Schnirch*). Her story develops through the years following World War II, when many Germans were forced to leave Czechoslovakia. Gerta, a young lady of Czech-German descent, is deeply affected by the expulsion and its aftermath. Her life will be branded for good by the multitude of harsh episodes which will be the cause for the protagonist of a slow, yet unavoidable decline. The historical events provide not only the background for the story, but also act as a violent, cruel machine that slowly consumes Gerta, leaving her empty and drained. With nothing else to lose and nothing else to fight for, a feeling of death grips the protagonist until it overwhelms her completely.

Keywords: abuse, contemporary Czech literary prose, expulsion of Germans from Czechoslovakia, psychological trauma.

Un romanzo che rende conto e recupera la memoria di un passato storico drammatico e controverso può risultare una delle migliori strategie narrative per indagare le ferite e le implicazioni psicologiche di coloro che hanno vissuto in prima persona il fatto storico narrato, come nel caso di *Vyhnání Gerty Schnirch* (*L'espulsione di Gerta Schnirch*) di Kateřina Tučková. Questa giovane scrittrice, nata a Brno nel 1980, si è affermata sulla scena letteraria con un romanzo nel quale l'irrompere dell'evento storico nella vita della protagonista diviene l'elemento costitutivo della sua identità e anche l'ineluttabile fonte del suo trauma. Uscito in Repubblica Ceca nel 2009, *L'espulsione di Gerta Schnirch* è stato insignito nello stesso anno del prestigioso premio letterario ceco Magnesia litera nell'ambito della categoria del premio dei lettori, ed è stato anche candidato per il premio Jiří Orten, riservato ai giovani scrittori e per il premio Josef Škvorecký. L'eco della fortuna ottenuta dal romanzo è presto rimbalzata oltre i confini nazionali, suscitando l'interesse da parte del

pubblico europeo, come dimostra la sua traduzione in lingua italiana, uscita nel novembre 2011 presso la casa editrice fiorentina Nikita, e quella in lingua ungherese, apparsa nel 2012¹.

Come ha sottolineato buona parte della critica ceca, il successo riscosso da *L'espulsione di Gerta Schnirch* risiede, oltre che nell'abilità narrativa della giovane scrittrice, in grado di arricchire la narrazione con dense volute descrittive che intersecano ripetutamente la trama, anche – e soprattutto – nel coraggio dimostrato nell'affrontare un episodio del passato ceco dall'afflato controverso e provocatorio. È indiscussa peraltro la predilezione dell'autrice per le tematiche storiche, *trait d'union* della sua intera produzione letteraria, come testimonia anche il suo secondo romanzo, *Žitkovské bohyně* (Le dee di Žitková), che rielabora la storia di una stirpe di donne veggenti che vivevano nella regione dei Carpazi Bianchi e che, dopo essere sopravvissute alla caccia alle streghe avvenuta nel corso dei secoli, sono state perseguitate dalla polizia segreta durante il regime comunista nella seconda metà del Novecento, che è riuscito ad annientare le loro tradizioni e i loro rituali esoterici (Tučková 2012). Nei suoi romanzi, dunque, Kateřina Tučková attinge direttamente a episodi reali poiché, a suo parere, solo attraverso la vivisezione della realtà si riesce a svelare appieno il disordine che la caratterizza e con esso anche il suo carico di dolore. Tuttavia la scrittrice non si propone di dar vita a romanzi storici, motivo per cui si avvale anche di elementi fittizi, necessari per estrapolare dalla realtà osservata sensazioni ed emozioni che la realtà stessa, nella sua immediatezza, non lascia trapelare.

Nel romanzo della sua consacrazione letteraria, che lei stessa definisce “finzione storica” e che intreccia storicità e narrazione finzionale, Kateřina Tučková racconta l'episodio che pose termine alla lunga e controversa convivenza dei popoli ceco e tedesco nelle terre ceche, ovvero l'espulsione dei cittadini di nazionalità tedesca dalla Cecoslovacchia nell'immediato dopoguerra, un evento storico che in lingua ceca è stato etichettato con il termine “odsun” e che ha coinvolto ben tre milioni di persone².

“Celé Česko – Slovensko čekalo na takový román spoustu let” (L'intera Ceco-Slovacchia aspettava da molto tempo un romanzo simile)³, afferma il giornalista e critico letterario Jan Hübsch (2010), e Lenka Housková (2010) incalza affermando che quest'opera apre “Pandořina skříňka naší minulosti” (il vaso di Pandora del nostro passato). *L'espulsione di Gerta Schnirch* si inserisce infatti all'interno di un filone narrativo di recupero del passato storico legato all'espulsione della popolazione tedesca, che ha visto il suo precursore nella novella *Boží duha* (Arcobaleno divino) del 1969 di Jaroslav Durych e i suoi successori in alcuni romanzi apparsi solamente decenni più tardi, negli anni successivi alla caduta della Cortina di ferro. Nel periodo del regime comunista tale episodio è rimasto infatti avvolto dal velo del silenzio perché risultava troppo delicato stabilire a chi andassero attribuite responsabilità e colpe, visto che nel corso di questa operazione di vera e propria “pulizia

etnica” (Hertl, Pillwein, Schneider, Ziegler 2001, 36-44), le vittime originarie, volendo infliggere la giusta punizione per le ingiustizie subite durante il periodo del Protettorato e della guerra, si ritrovarono a ricoprire la funzione di carnefici e di spettatori del dolore dei loro precedenti aguzzini⁴. Con la caduta della dittatura comunista anche questo tipo di “negazionismo” è venuto a cadere e la storiografia ha potuto ricostruire il puzzle del passato e rimpossessarsi in questo modo della storia, analizzandola e ripercorrendola senza le deformazioni ideologiche dei decenni precedenti (Timmermann, Voráček, Kipke 2005, 383-391). Questo processo di ricostruzione storica ha agevolato indubbiamente il lavoro di quegli autori che hanno deciso di fornire il loro contributo al risveglio della memoria collettiva, facendo riemergere dall’oblio una verità taciuta per decenni, e arricchendo così con un nuovo e importante tassello la produzione narrativa ceca. Tra i prosatori che si sono fatti carico del recupero di questo passato vanno annoverati senz’altro Jiří Hájíček con il romanzo del 2005 *Selský baroko* (*Barocco rustico*, 2009)⁵ e, l’anno successivo, Radka Denemarková con il romanzo *Peníze od Hitlera* (*I soldi di Hitler*, 2012), uscito in traduzione italiana nel 2012⁶. Accanto a queste opere si colloca *L’espulsione di Gerta Schnirch* di Kateřina Tučková che, avvalendosi dell’aiuto degli storici Jan Perníček e David Kovařík, dello studio delle fonti archivistiche e delle testimonianze di alcuni superstiti, ha lanciato nell’arena del mercato editoriale un romanzo-denuncia in cui ha deciso di far luce sulla sorte di quei tedeschi che vennero espulsi dalla città di Brno, riesumando così un tema che è stato rimosso dalla società ceca per lunghi anni, perché “pocitováno jako neuralgické, konfliktní a traumatické, v něčem možná i palčivěji než komunistická diktatura” (Peňás 2010, 29; sentito come nevralgico, conflittuale e traumatico, sotto un certo aspetto anche più pungente rispetto alla dittatura comunista).

A questo punto, prima di procedere all’analisi delle lesioni psicologiche⁷ della protagonista del romanzo in seguito al trauma vissuto, è doveroso – e di certo non pleonastico – presentare alcune premesse di carattere storico, in quanto proprio nell’episodio dell’espulsione dei tedeschi dalla città di Brno affonda le radici l’esperienza drammatica qui rappresentata. Sin dai primi giorni di pace successivi alla Seconda Guerra Mondiale risuonava all’interno della comunità ceca la richiesta di “evacuazione” dei circa 30.000 tedeschi risiedenti nella capitale morava. Come riportò lo *Svobodné noviny* (Giornale indipendente, 1945a) a inizio settembre, se i tedeschi non fossero stati “v podstatné své části vylikvidovaný [...] byli by vždy příčinou svárů a konfliktů” (*Svobodné noviny* 1945a, 1; in misura essenziale eliminati [...] sarebbero sempre stati all’origine degli attriti e dei conflitti) che avevano contraddistinto i territori cechi, a dimostrazione di come fosse ancora ben vivo il ricordo di quei sei anni di Protettorato nazista che aveva finito per soffocare qualsiasi anelito di libertà della popolazione cecoslovacca⁸. A questo sentimento atavico che scaldava gli animi cechi si aggiunsero i discorsi pubblici dei politici, come

quello fortemente antitedesco del presidente della Repubblica Edvard Beneš del 12 maggio 1945 che, dal balcone del municipio di Brno, rese pubblico il suo progetto per risolvere la questione tedesca (*Projevy při uvítání presidenta dr. Edvarda Beneše v Brně*, 1945; Discorsi pronunciati durante la visita del presidente Edvard Beneš a Brno). Il sentimento d'odio nei confronti del popolo tedesco continuò ad inasprirsi notevolmente nelle settimane successive⁹, fino a culminare con il decreto n. 78/1945 di espulsione dei cittadini tedeschi residenti a Brno. Emanato il 29 maggio, il decreto entrò in pieno vigore il giorno successivo¹⁰: la sera del 30 maggio 1945 in alcuni punti della città furono radunati circa 20.000 tedeschi e nelle prime ore del mattino seguente iniziò la loro marcia forzata verso la cittadina di Pohořelice, vicino al confine austriaco¹¹. Come ha evidenziato una testimone dell'epoca, si trattò di una processione estenuante, di una vera e propria tragedia (“Dokumenty k vyhnání Němců z českých zemí, zpráva 19-20”, 1991, 53-58; Documenti relativi all'espulsione dei tedeschi dai territori cechi, comunicato 19-20), che non a caso è passata alla storia come “brněnský pochod smrti” (marcia della morte di Brno). Dopo più di sessanta chilometri percorsi, durante i quali furono compiuti numerosi atti di violenza e soprusi da parte dei soldati che coordinavano l'espulsione, centinaia di persone arrivarono a Pohořelice stremate, mentre molte altre morirono ancora prima di arrivare, di fame e sfinimento. Ai gravi fatti della “marcia della morte” bisogna aggiungere le condizioni di assoluta precarietà che i deportati trovarono a Pohořelice: la cittadina infatti non era preparata a un'ondata così massiccia di deportati i quali, quindi, furono collocati in un campo di raccolta provvisorio, presto divenuto il ricettacolo di un'epidemia di dissenteria e tifo (Pollack, Tučková, Kratochvil, Filip 2012; Hertl 2005, 112-144).

L'episodio di Brno-Pohořelice rappresentò il modello che venne preso come esempio per i trasferimenti dei tedeschi che si verificarono nei mesi seguenti in altre cittadine ceche e morave. Infatti, anche se dopo la conferenza di Potsdam furono compiuti degli sforzi per regolare il flusso e per rendere più civili le modalità dell'allontanamento, il cosiddetto “divoký odsun” (Von Arburg, Staněk 2011, 128-133; trasferimento selvaggio) si protrasse fino all'autunno del 1945 e riguardò migliaia di persone di nazionalità tedesca (Rill 2006, 982). La vera e propria fase organizzata del trasferimento, denominata “organizovaný odsun” (trasferimento organizzato) o “soustavný - systematický odsun” (trasferimento sistematico), prese avvio invece a partire dall'ottobre 1945 sotto la supervisione del Consiglio di controllo alleato e si avvale della collaborazione del governo cecoslovacco, che espresse la sua volontà di non “uplatňovat vůči obyvatelstvu německé národnosti nějaké nelidské metody” (*Svobodné noviny* 1945b, 2; adottare metodi disumani nei confronti dei cittadini di nazionalità tedesca). Sebbene a livello ufficiale l'espulsione organizzata sia stata considerata conclusa il 1° novembre 1946 (Staněk 1991, 223-224), il flusso migratorio oltre il confine si protrasse anche per buona parte del 1947.

Il caso dell'espulsione dei tedeschi dalla Cecoslovacchia costituisce uno dei fatti più drammatici della storia del paese e ha provocato innumerevoli e gravose implicazioni politiche, sociali ed economiche: i territori abbandonati, in particolar modo quelli dei Sudeti, piombarono in uno stato di totale abbandono, e molte industrie vetrarie e di estrazione, che si avvalevano della manodopera qualificata dei lavoratori tedeschi, vennero chiuse e delocalizzate in altre zone del paese, soprattutto in Slovacchia. Questo determinò un generale impoverimento e la decadenza dei territori di confine, i quali persero la loro funzione di motore dell'economia avuta durante il ventennio della Prima Repubblica¹².

L'episodio dell'emigrazione forzata ha avuto ripercussioni anche di altra natura su coloro che hanno vissuto da protagonisti l'avvenimento, ripercussioni di natura prevalentemente psicologica, certamente meno tangibili ma non per questo meno rilevanti: sopravvivere a un evento traumatico di carattere psicologico e culturale come quello dell'espulsione violenta richiede infatti la capacità di affrontare tutti gli effetti destabilizzanti che si ripercuotono nella vita psichica di una persona e quindi nella sua esistenza futura (Alexander *et al.* 2004, 31-59). Guardando all'interno del caleidoscopio della psicologia umana, Kateřina Tučková scava e indaga nell'animo della protagonista del suo romanzo, Gerta, personaggio immaginario che assurge a simbolo di tutte le donne che, vittime indifese dei giochi politici, sono state costrette ad abbandonare la propria città natale, e ne fa emergere le dolorose implicazioni introspettive che gravano su di lei in seguito alla vicenda vissuta.

In *L'espulsione di Gerta Schnirch* la scrittrice sviluppa un modello narrativo basato sull'intreccio tra macro- e microstoria, tra le memorabili vicende storiche e le vicissitudini apparentemente anodine del singolo individuo e del suo mondo interiore: nel narrare la sua storia, l'obiettivo della cinepresa di Kateřina Tučková si sofferma su Gerta, una giovane che cresce a Brno in una famiglia ceco-tedesca, la quale comincia pian piano a sfaldarsi negli anni dell'ascesa del nazismo. La ragazza diventa presto vittima di quel sentimento d'odio e di vendetta che si sviluppa nel periodo postbellico nei confronti dell'origine tedesca, la quale si trasforma di punto in bianco in un marchio negativo, a prescindere dal fatto che una persona avesse appoggiato o meno il regime nazista.

Tra le *vittime innocenti* che ricevono l'ordinanza di abbandonare la città ci sono Gerta Schnirch e la sua bambina di sei mesi, frutto dell'atto incestuoso subito dopo la morte della madre da parte del padre tedesco. Dopo il trauma dell'abuso fisico da parte del padre, fanatico seguace dell'ideologia nazista, Gerta è costretta a vivere un altro evento lacerante, ovvero l'abbandono della sua città natale nella modalità disumanizzante di una marcia forzata. La scrittrice si sofferma ampiamente sulla rappresentazione di questa marcia che, narrata con dovizia di particolari, trasmette ai lettori le sensazioni provate dalla protagonista, il cui destino viene accomunato a tutte le vittime sottoposte a questa estenuante processione. In questa fiumana umana, dove volti noti a Gerta si susseguono a facce nuove e sconosciute, le sofferenze di una

persona diventano le sofferenze di tutti, i singoli affanni si ergono a tormento collettivo e le umiliazioni individuali si ripercuotono sugli altri, dando vita a un sentimento di solidarietà tra tutti coloro che, nella loro nuova veste di deportati, hanno perso del tutto la dignità di esseri umani. La sofferenza di cui sono vittima gli esiliati è inoltre aggravata dagli atti di violenza verbale e fisica perpetuati dai soldati che organizzano la marcia, e la cui ira e bestialità si scagliano anche sulla protagonista del romanzo:

Voják, který z ní právě vstal, se na ni podíval, jak se stáčí na bok, s koleny konečně stisknutými k sobě, a kopnul ji do ještě odhalené zadnice.

- “Ty voňaješ, sviňa!” smrdíš, odplivl si na ni, pak se otočil a rychle odešel. Nebyla to pro ni za poslední týdný žádná novinka. Ostatně, jako by měla na čele celý život napsáno, že její tělo se může beztréstně brát. (Tučková 2009, 94)

Il soldato, che si alzava in quel momento, la guardò girarsi su un fianco, le ginocchia finalmente strette l’una all’altra, e le tirò un calcio sul sedere ancora nudo.

- “Ty voňaješ, sviňa! Puzzi!” la insultò sputandole addosso, prima di allontanarsi veloce. In quelle ultime settimane non era una novità per lei. Era come se portasse scritto in fronte che del suo corpo si poteva fare impunemente uso. (Angeloni 2011, 104)

L’autrice del romanzo non indugia sulla descrizione di questo atto di afflizione e disgusto, così come precedentemente non si era soffermata sulla narrazione dell’atto incestuoso compiuto dal padre sulla figlia. Kateřina Tučková si astiene dal narrare gli avvenimenti più brutali e disumani, e proietta i lettori direttamente sulle ripercussioni che questi eventi hanno su Gerta. La bestialità e la drammaticità di questi atti emergono infatti in modo sconvolgente non tanto attraverso la loro descrizione minuziosa, quanto alla luce degli effetti traumatici che segnano la vittima. Accomunati nella loro bestialità, tali episodi differiscono tuttavia nella natura: se infatti l’incesto era stato per Gerta un avvenimento di cui non sapeva spiegare le cause, la violenza subita durante la marcia le appare come una punizione per quella metà tedesca di sé che proprio suo padre le aveva trasmesso. È un trauma, quello di Gerta, che affonda le radici nel “germe tedesco” della sua famiglia, incarnato nella figura paterna, un germe che Gerta aveva cominciato a detestare già quando l’ideologia nazista aveva pian piano plasmato il carattere del fratello Friedrich e del padre, crescendo poi d’intensità quando la perversione di quest’ultimo si era scagliata su di lei, che invece si sentiva, con la madre, più legata al mondo ceco.

Dopo un breve periodo trascorso rinchiusa in un lazzaretto, e dopo alcuni mesi di lavori forzati nella cittadina di Perná, dove comincia a liberarsi pian piano dai ricordi lancinanti che affioravano dalle nebbie interiori, Gerta riuscirà a tornare a Brno, nella sua città. La sensazione di svilimento che sembrava svanita assume tuttavia forme nuove e ancora più laceranti, e il tanto anelato ritorno si svolge nel segno di un isolamento sociale che l’accompagnerà per il resto della vita.

In questa seconda parte del romanzo risulta sempre più palpabile la sensazione di “dolore psichico” (*seelischer Schmerz*, Freud 1967, 177) che affligge la protagonista e che diverrà l’elemento caratterizzante della sua esistenza. Più che il trauma iniziale derivato dalle violenze fisiche subite, e il cui ricordo si affievolisce gradualmente con l’armonia ritrovata a Perná, a pesare sulla vita di Gerta è più che altro la condizione di cittadina sradicata e poi catapultata nuovamente in quella stessa realtà di partenza che non le appartiene più e che con il tempo le si rivela straniera e sconosciuta. È proprio in queste pagine del romanzo che si annida a mio avviso quell’elemento traumatizzante che contribuisce a lacerare gradualmente la vita di Gerta, ovvero la condizione di espulsione a cui è stata e sarà sottoposta per tutta la vita. Infatti, nonostante gli sforzi compiuti per ambientarsi nella nuova realtà e per svestirsi dei panni tedeschi, come dimostra la decisione di cambiare il suo cognome in Schnirchová, avvicinandolo in questo modo a una forma quanto più ceca possibile, con il passare del tempo Gerta diventa sempre più critica nei confronti della terra natia, si sente straniera nella sua città, un’anima ibrida non appartenente a nessuno dei due popoli e vaga in quella Brno che non sente più come la sua casa. La città morava, infatti, “zmizelo pod nánošem času a tísňe, v níž tu lidé žijí” (Tučková 2009, 326; “era scomparsa sotto il manto del tempo e dell’oppressione che affliggeva gli abitanti”, Angeloni 2011, 381) e indossa vesti nuove e inusuali; assieme alle persone è svanito anche lo spirito tedesco, ora rintracciabile in pochi infimi dettagli. Sembra quindi che anche la città morava abbia vissuto un trauma, il trauma di essere divenuta *deutschfrei*. In questo nuovo contesto Gerta, isolata da tutti e marchiata come nemica, non è in grado di superare i traumi vissuti e rimane imprigionata all’interno della gabbia del suo passato traumatico; oramai è una donna lacerata che non ha più la forza di riprendersi e di infondere alla sua esistenza colore e movimento.

La nuova vita a Brno è segnata da un odio sempre maggiore nei confronti della sua componente tedesca, di quella metà di sé che tanto detesta, e da una continua rievocazione del suo passato, un passato che attraverso le continue istantanee folgoranti dei suoi ricordi dolorosi si agita dentro di lei come un parassita, sottraendole pian piano la linfa vitale. La rassegnazione e l’apatia della protagonista si acquiscono nel momento in cui si spezza l’unico legame che sembra indissolubile, quello con la figlia. Se, in passato, la piccola Barbora aveva rappresentato un conforto per Gerta, l’unico motivo per non lasciarsi travolgere dal flusso degli accadimenti, la Barbora adulta rappresenta la generazione che cresce negli anni dell’ascesa del regime comunista e che non vuole avere nulla a che fare con un passato che sembra già remoto; è una donna che non riesce a condividere e comprendere i tormenti e i traumi vissuti dalla madre. L’autrice dedica ampio spazio alla descrizione del rapporto tra la madre e la figlia e all’incomprensione reciproca tra le due generazioni, gravate da una comunicazione difficile, se non addirittura inesistente, e dall’impossibilità di dar voce all’esperienza personale. E proprio l’incomunicabilità con la figlia,

l'impossibilità di ventilare il trauma vissuto, contribuirà a schiacciare Gerta sotto il peso della zavorra del suo passato ancora presente. A nulla servono gli sforzi della sua indomita nipote, Blanička, che cresce negli anni successivi alla Rivoluzione di velluto, in un contesto democratico, e che lotta per rivendicare le ingiustizie subite dalla nonna. Oramai Gerta è "šořelá jak troud" (Tučková 2009, 391; "consumata come un'esca bruciata", Angeloni 2011, 460), è una persona rassegnata alla sua infelicità, senza prospettive e incompresa da tutti coloro che non hanno vissuto il suo stesso orrore.

Il declino verso l'annichilimento totale, effetto del trauma vissuto, viene segnalato a livello narrativo da una presenza sempre più costante della voce narrante di Barbora: se all'inizio del romanzo le vicende vengono presentate da Gerta, a mano a mano che il suo decadimento fisico e psicologico si fa sempre più evidente, diventa anche sempre più frequente la presenza di Barbora, alla quale l'autrice affida il ruolo narrante. Questa scelta narrativa sembra quasi voler creare un parallelismo tra lo stato di debolezza e apatia di Gerta e la preponderante ascesa della figlia, che deve prendere la parola per sopperire a una madre sempre più letargica. Nell'ultima parte del romanzo, quando la morte sembra essere l'unica soluzione possibile per Gerta, la figlia Barbora si erge a unica voce narrante, con il compito di rievocare la vita della madre e di descriverne gli ultimi giorni di vita:

Jako by jí přeskočilo, vlastně dokonce několikrát za sebou. [...] Koukala se na ten náš stát jako na něco, do čeho nepatří a čím šíleně opovrhuje. [...] Jako by v mojí mámě byly dvě ženské. Jedna ta ukřivděná německá, co ji vyhnali z domu, a druhá nadřazená německá, co se Čechoslovákům, mezi kterými žije, jen posmívá. A ta česká, co v sobě vždycky viděla, ta jako by někam zmizela. (Tučková 2009, 378)

Sembrava impazzita, e impazziva ogni giorno di nuovo. [...] Osservava il nostro Stato da fuori come se lei non ne facesse parte, con incredibile disprezzo. [...] È come se in mia madre vivessero due donne. La tedesca oltraggiata che era stata cacciata da casa sua e la tedesca altezzosa che non fa che sftertere i cecoslovacchi, ovvero tutti quelli che le stanno intorno. E la donna cieca che aveva sempre sentito dentro di sé, quella era sparita non so dove. (Angeloni 2011, 443-444)

E poi ancora:

Od té doby, co byla v důchodu, propadla letargii a postupně se smířila s tím, že dožije, jak žila, že se to nezmění. [...] Odstříhla se od světa a uzavřela se do vlastního, mezi čtyři stěny od nichž se odráželo mňoukání kočky a zvuky, které vydávala při domácích pracích. (Tučková 2009, 386)

Da quando era andata in pensione era precipitata in uno stato di letargia, rassegnata al fatto che avrebbe continuato a vivere come sempre aveva vissuto, che niente sarebbe più cambiato. [...] Si era distaccata dal mondo e si era chiusa in un guscio suo, tra le sue quattro mura, da cui filtravano solo il miagolio della gatta e i rumori delle sue faccende domestiche. (Angeloni 2011, 453-454)

Suggestiva per il lettore è l'immagine finale della figlia al capezzale della madre che, per la prima volta dopo gli anni d'infanzia trascorsi a Perná, si sente a lei nuovamente vicina. Quest'armonia ritrovata viene tuttavia oscurata dalla spiazzante decisione presa dalla figlia di staccare la spina della macchina che tiene in vita la madre, la donna in cui "neměla vůbec nic z celého svého života, nejen z těch posledních týdnů" (Tučková 2009, 410; "non c'era mai stata vita, e non solo in quelle ultime settimane", Angeloni 2011, 481).

La decisione è resa ancora più aberrante dalle parole che l'accompagnano: "Zamrzlá v nenávisti vůči téhle společnosti [...] máma žila úplně nenaplněný a zbytečný život" (Tučková 2009, 410; "Imbrigliata nel suo odio contro la società [...] la vita della mamma è stata del tutto vuota, vuota e inutile", Angeloni 2011, 481-482).

Un dramma, dunque, quello di Gerta, che si manifesta da un lato nel trauma dell'espulsione dei tedeschi dalla Cecoslovacchia, e dall'altro nel conseguente trauma del ritorno e dell'incapacità di integrarsi nuovamente. Questa doppia espulsione conduce sempre, in modo ossessivo, alla dimensione familiare, visto che sia il padre che la figlia contribuiscono alla morte della protagonista: se infatti alla figura paterna si ricollega l'agghiacciante episodio dell'incesto che causa la morte psicologica della protagonista, alla figlia è invece da imputare la decisione di staccare la spina che teneva in vita la madre, accelerandone di fatto la morte fisica.

Per concludere vale la pena sottolineare come la precipua componente storica su cui è imperniata l'intera opera finisca per adombrare il valore di quelle implicazioni psicologiche che Kateřina Tučková cerca di sondare nella protagonista del romanzo. Mi riallaccio qui alla citata tesi del critico letterario Jiří Peňás nell'articolo "Mladá žena a tzv. odsun" (Una giovane donna e il cosiddetto trasferimento), per ribadire che *L'espulsione di Gerta Schmirch* non vuole essere un romanzo storico, bensì prima di tutto un acuto sismografo delle lacerazioni psicologiche di Gerta subite nel corso dell'espulsione e in seguito agli sviluppi da esso derivanti. Tuttavia quest'opera non va nemmeno interpretata in chiave strettamente solipsistica, come un ripiegamento egotico da attribuire al solo personaggio di Gerta. L'intenzione della scrittrice è infatti quella di conferire al trauma una valenza anche collettiva, che abbraccia gli effetti patogeni e i disturbi permanenti nella psiche di una comunità indifesa costretta ad abbandonare la propria patria e, con essa, i propri affetti e la propria vita. In questo modo l'autrice ha saputo costruire un'opera capace di rappresentare vividamente eventi drammatici cui si accosta la condizione di impotenza e di solitudine della protagonista, la cui vita viene scalfita da una lunga serie di episodi traumatici che la feriscono nella sua dimensione di cittadina, di figlia e di madre. Apolide tanto nel macrocosmo come nel microcosmo, Gerta si trova esclusa da ogni normalità della vita quotidiana, circondata solo dal gelo della sua esistenza e incapace di riscattarsi dalla sua posizione di vittima passiva. L'espulsione e il trauma che da essa deriva si ergono quindi a *leitmotive* della vita di Gerta e del romanzo stesso.

Note

* Kateřina Tučková (Brno 1980) sta svolgendo attualmente il dottorato di ricerca in storia dell'arte presso la Facoltà di Filosofia dell'Università di Praga e si sta specializzando nell'arte ceca della seconda metà del XX secolo. È autrice di varie pubblicazioni saggistiche di carattere artistico e letterario, si veda la sua pagina web <<http://www.katerina-tuckova.cz>>. Al saggio seguirà un intervento inedito di Kateřina Tučková dal titolo "Trauma a jeho vztah k literatuře – literatura a její vztah k traumatu" (Il trauma e il suo rapporto con la letteratura – la letteratura e il suo rapporto con il trauma). Ringraziamo la scrittrice per averci permesso di riprodurlo in originale e in traduzione italiana a cura dell'autrice del contributo.

¹ I passi di *L'espulsione di Gerta Schnirch* citati in italiano sono tratti dall'edizione italiana curata da Laura Angeloni, Tučková 2011.

² Per un maggiore approfondimento del tema dell'"odsun" si consulti in tedesco Brügel 1974; Brandes 2001; Hoffmann, Heissig, Kittel 2010. È necessario ricordare che sono stati utilizzati vari termini per indicare l'allontanamento dalla Cecoslovacchia della popolazione tedesca risiedente nella regione dei Sudeti e proprio questa terminologia è oggetto di una continua discussione nella società ceca, che si chiede se questo processo debba essere definito *vyhnání* (in tedesco *Vertreibung*, in italiano "espulsione") oppure *odsun* (in tedesco *Abschiebung*, in italiano "trasferimento"). *Vyhnání* è un termine utilizzato dai tedeschi dei Sudeti come titolo ufficiale per l'intero processo di allontanamento – visto in questo caso come un'espulsione, una cacciata – della popolazione tedesca dalla Cecoslovacchia, nonostante dal 1946 l'organizzazione dei trasporti fosse decisamente migliore e adottasse misure più umane. Nel contesto cecoslovacco per indicare l'intero processo è stato utilizzato invece il termine *odsun*: si tratta di un neologismo che deve destare l'impressione di un procedimento razionale e tecnico. Per un maggiore approfondimento si veda Timmermann, Voráček, Kipke 2005, 374-382; Kučera 1992.

³ Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono curate dall'autrice del saggio.

⁴ Se durante gli anni del regime comunista nella stampa ufficiale questo episodio fu rimosso e non ci fu mai la volontà di analizzare in maniera critica e obiettiva la questione delle colpe e delle responsabilità, un certo interesse per suddetta tematica venne mostrato da parte del gruppo intellettuale del dissenso nell'editoria clandestina e dell'esilio. Una forte eco è stata suscitata ad esempio da Ján Mlynárik (alias Danubius) e dal suo studio intitolato "Tězy o vysídlení československých Němců" (Tesi sull'espulsione dei tedeschi risiedenti in Cecoslovacchia), datato dicembre 1977 e pubblicato nel numero 57/1978 della rivista dell'esilio *Svědectví* (Testimonianza), redatta a Parigi da Pavel Tigrid. Dopo la pubblicazione del testo di Danubius è nata un'accesa discussione nel circolo *samizdat* (si veda ad esempio la rivista *Historické studie* [Studi storici], soprattutto i numeri degli anni Ottanta, oppure la lettera di Ladislav Hejdiánek n. 4 (44) del 10 marzo 1979 contenuta nella serie *samizdat* intitolata *Dopisy přáteli* [Lettere a un amico]) e in quello dell'esilio (ad esempio nel trimestrale *Právo lidu* [Diritto del popolo] pubblicato dal giornalista Jiří Loewy).

⁵ Jiří Hájíček (1967) ha vinto nel 2006 il premio letterario ceco Magnesia litera nell'ambito della prosa, con il romanzo *Selský baroko* (*Barocco rustico*) e nel 2013 lo ha vinto di nuovo con il romanzo *Rybí krev* (Sangue del pesce), proclamato Libro dell'anno per il 2012.

⁶ Radka Denemarková (1968) ha vinto nel 2007 il premio letterario ceco Magnesia litera nell'ambito della prosa con il romanzo *Peníze od Hitlera* (*I soldi di Hitler*), nel 2009 il Magnesia litera nella categoria della pubblicistica con *Smrt, nebudeš se báti aneb Příběh Petra Lěbla* (Non avrai paura della morte ovvero La storia di Petr Lěbl) e nel 2011 il Magnesia litera per la sua traduzione in ceco dell'opera della scrittrice tedesca Herta Müller, *Atemschaudel* (L'altalena del respiro).

⁷ La parola "trauma" deriva dal greco e significa "ferita". In medicina questo termine si riferisce sia all'ambito chirurgico e ortopedico sia a quello biologico, in quanto indica la lesione

dei tessuti a causa di un'azione esterna violenta. Per un approfondimento sulla tematica del trauma si veda Garland 2001, 9-32.

⁸ Per un quadro più completo sul Protettorato di Boemia e di Moravia si consulti in italiano Leoncini 1976; per quanto riguarda le opere in ceco si vedano Gebhart, Kuklík 2006 e Gebhart, Kuklík 2007.

⁹ Va ricordato ad esempio il discorso tenuto il 17 maggio 1945 nel palazzo Lucerna di Praga da Prokop Drtina (1900-1980), segretario di Edvard Beneš negli anni 1936-1939 e suo stretto collaboratore durante la guerra, intitolato “Nemůžeme žít s Němci v jednom státě” (Non possiamo vivere assieme ai tedeschi in un unico stato) e pubblicato il 19 maggio 1945 in *Svobodné slovo* (Parola libera). Ora questo articolo è consultabile anche in Drtina 1991, 63-64; Von Arburg, Staněk 2011, 292-293.

¹⁰ Uno stralcio di questo decreto è contenuto in Von Arburg, Staněk 2011, 350-351.

¹¹ Si legga il decreto di deportazione dei tedeschi dalla città di Brno emanato il 30 maggio 1945, “Nařízení o vystěhování Němců”, vydané NV pro Velké Brno (Decreto di deportazione dei tedeschi, pubblicato dal Comitato Nazionale per la Grande Brno), *Slovo národa* (Parola del popolo), 31 maggio 1945, 1. Ora il decreto è contenuto anche in Von Arburg, Staněk 2011, 358.

¹² Per un'idea esplicativa si consulti l'opera di Antikomplex, kolektiv autorů 2007.

Riferimenti bibliografici

- Alexander Jeffrey C. *et al.* (2004), *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, University of California Press.
- Antikomplex, kolektiv autorů (2007), *Zmizelé Sudety. Das Verschwundene Sudetenland* (La regione scomparsa dei Sudeti), Domažlice, Nakladatelství českého lesa.
- Brandes Detlef (2001), *Der Weg zur Vertreibung 1938-1945: Pläne und Entscheidungen zum “Transfer” der Deutschen aus der Tschechoslowakei und aus Polen* (La via verso l'espulsione 1938-1945: piani e decisioni per il “trasferimento” dei tedeschi fuori dalla Cecoslovacchia e Polonia), München, Oldenbourg.
- Brügel Johann Wolfgang (1974), *Tschechen und Deutsche 1939-1946* (Cechi e tedeschi 1939-1946), München, Nymphenburger, Verlagsbuchhandlung GmbH. Czech trans. by Petr Dvořáček (2008), *Češi a Němci 1939-1946*, Praha, Academia.
- Denemarková Radka (2006), *Peníze od Hitlera*, Brno, Host. Trad. it. di Angela Zavettieri (2012), *I soldi di Hitler*, Rovereto, Keller editore.
- Dokumente zur Austreibung der Sudetendeutschen* (1952), München, Selbstverlag. Czech trans. (1991), “Dokumenty k vyhnání Němců z českých zemí, zpráva 19-20”, in *Slyšme i druhou stranu. Dokumenty k vyhnání Němců z českých zemí*, Infcentrum Šumava, České Budějovice, Sidonia Dědinová, 53-58. Trad. it. (1991), “Documenti relativi all'espulsione dei tedeschi dai territori cechi, comunicato 19-20”, in *Sentiamo anche l'altra parte. Documenti relativi all'espulsione dei tedeschi dai territori cechi*, Infcentrum Šumava, České Budějovice, Sidonia Dědinová, 53-58.
- Drtina Prokop (1991), *Československo můj osud. Kniha života českého demokrata 20. století* (La Cecoslovacchia, il mio destino. Libro sulla vita di un democratico ceco del XX secolo), Sv. II, kniha 1, Praha, Melantrich.
- Durych Jaroslav (1991), *Boží duha* (Arcobaleno divino), Praha, Melantrich.

- Breuer Josef, Freud Sigmund (1895 [1892]), “Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene. Vorläufige Mittheilung”, *Studien über Hysterie*, Leipzig-Wien, Deuticke, 1-14; <<https://archive.org/details/StudienZurHysterie>> (12/2013). Trad.it. di Carlo Federico Piazza (1967 e ristampe), “Comunicazione preliminare ‘Sul meccanismo psichico dei fenomeni isterici’”, in Sigmund Freud (1967 e ristampe), *1: Opere 1886-1895. Studi sull'isteria e altri scritti*, Torino, Bollati-Boringhieri, 175-188. Fa parte di *Opere di Sigmund Freud*, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti.
- Garland Caroline, ed. (1998), *Understanding Trauma. A Psychoanalytical Approach*, Gerald Duckworth and co Ltd, London. Trad. it. di Silvia Artoni (2001), *Comprendere il trauma. Un approccio psicoanalitico*, Milano, Bruno Mondadori.
- Gebhart Jan, Kuklík Jan (2006), *Velké dějiny zemi koruny české* (Grande storia delle terre della corona ceca), Vol. XV.a, Praha-Lytxomyšl, Paseka.
- (2007), *Velké dějiny zemi koruny české* (Grande storia delle terre della corona ceca), Vol. XVb, Praha-Lytxomyšl, Paseka.
- Hájíček Jiří (2005), *Selský baroko*, Brno, Host. Trad. it. di Anna Maria Perissutti (2009), *Barocco rustico*, Udine, Centro Full Service.
- Hertl Hanns, Pillwein Erich, Schneider Helmut, Ziegler Karl W. (2001), *Němci ven! Die Deutschen raus! Brněnský pochod smrti 1945* (Via i tedeschi da qui! La marcia della morte di Brno), Praha, Dauphin.
- Hoffmann Roland J., Heiřig Kurt, Kittel Manfred (2010), *Odsun: Die Vertreibung der Sudetendeutschen. Dokumentation zu Ursachen, Planung und Realisierung einer “ethnischen Säuberung” in der Mitte Europas 1848/49 – 1945/46*. Band 2: *Von der Errichtung des “Protektorats Böhmen und Mähren” im März 1939 bis zum offiziellen Abschluss der Vertreibung Ende 1946 / Vyhnaní sudetských Němců. Dokumentace o příčinách, plánování a realizaci “etnické čistky” ve středu Evropy 1848/49 – 1945/46*. Svazek 2: *Od zřícení “Protektorátu Čechy a Morava” v březnu 1939 do oficiálního ukončení odsunu na konci roku 1946* (L'espulsione dei tedeschi dei Sudeti. Documentazione sulle cause, sulla pianificazione e sulla realizzazione di una “pulizia etnica” nel cuore dell'Europa 1848/49 - 1945/46. Volume 2: Dalla creazione del “Protettorato di Boemia e Moravia” nel marzo 1939 alla conclusione ufficiale dell'espulsione alla fine del 1946”), München, Sudetendeutsches Archiv.
- Housková Lenka (2010), “Pandorina skříňka naší minulosti” (Il vaso di Pandora del nostro passato), <<http://www.katerina-tuckova.cz/recenze-Vyhnaní-Gerty-Schnirch-Knihozrout.html>> (06/2013).
- Hübsch Jan (2010), “Smutný příběh Gerty Schnirch” (La triste storia di Gerta Schnirch), <<http://www.katerina-tuckova.cz/recenze-Vyhnaní-Gerty-Schnirch-Hubsch.html>> (06/2013).
- Kučera Jaroslav (1992), *Odsun nebo vyhnání? Sudetští Němci v Československu v letech 1945-1946* (Trasferimento o espulsione? I tedeschi dei Sudeti nella Cecoslovacchia degli anni 1945-1946), Praha, H & H.
- Leoncini Francesco (1976), *La questione dei Sudeti*, Padova, Liviana editrice.
- Peňás Jiří (2010), “Mladá žena a tzv. Odsun” (Una giovane donna e il cosiddetto trasferimento), <<http://www.katerina-tuckova.cz/recenze-Vyhnaní-Gerty-Schnirch-Lidovky-3.html>> (06/2013).

- Pollack Martin, Tučková Kateřina, Kratochvíl Jiří, Filip Ota (2012), *Brněnský pochod smrti* (Marcia della morte di Brno), Brno, Větrné mlýny.
- Projevy při uvítání presidenta dr. Edvarda Beneše v Brně* (1945; Discorsi pronunciati durante la visita del presidente Edvard Beneš a Brno), Brno, ZNV.
- Rill Bernd (2006), *Böhmen und Mähren* (Boemia e Moravia), Vol. II, Gernsbach, Casimir Katz Verlag.
- Staněk Tomáš (1991), *Odsun Němců z Československa* (Il trasferimento dei tedeschi dalla Cecoslovacchia), Praha, Academia.
- Svobodné noviny* (1945a; Giornale indipendente), 92, 9 September.
- Svobodné noviny* (1945b; Giornale indipendente), 121, 14 October.
- Timmermann Heiner, Voráček Emil, Kipke Rüdiger (2005), *Die Beneš-Dekrete: Nachkriegsordnung oder ethnische Säuberung: Kann Europa eine Antwort geben?* (I decreti di Beneš: Assetto postbellico o pulizia etnica: L'Europa può fornire una risposta?), Münster, Lit Verlag.
- Tučková Kateřina (2009), *Vyhánání Gerty Schnirch*, Brno, Host. Trad. it. di Laura Angeloni (2011), *L'espulsione di Gerta Schnirch*, Firenze, Nikita Editore.
- (2012), *Žitkovské bohyně* (Le dee di Žitková), Brno, Host.
- Von Arburg Adrian, Staněk Tomáš, eds (2011), *Vysídlení Němců a proměny českého pohraničí 1945-1951. Duben – srpen/září 1945: "Divoký odsun" a počátky osídlování* (Il trasferimento dei tedeschi e i cambiamenti nelle zone di confine delle terre ceche 1945-1951. Aprile – agosto/settembre 1945: "Il trasferimento selvaggio" e gli inizi dello stanziamento), Vol. II, 1, Středokluky, Zdeněk Susa.

Trauma a jeho vztah k literatuře – literatura a její vztah k traumatu

Kateřina Tučková

Trauma jako něco bolestného, co ulpívá na následujícím životě jako špína, která nelze smýt, je součástí osudu nejednoho z nás. Bylo, je a zůstává paralyzujícím nebo naopak hnacím momentem mnoha lidí a motivem jejich kreativních výstupů.

Jaký je vzájemný vztah takové traumatizující události a literatury?

Psychologie dobře ví, jak tíživý je život protkaný posttraumatickým prožíváním. Jak důležitý je ventil a odbřemenění obětí: protože pokud se energie neuvolní, zůstanou ti, kteří traumatický zážitek prožili, uvězněni ve svém traumatu navždy. Komplikuje jim osobní i profesní život a v nejhorších případech vede k nevratným řešením v podobě sebepoškození nebo i sebevraždě.

Nerada bych svět fikce přeceňovala, ale domnívám se, že v procesu smíření se s traumatickým prožitkem hraje důležitou roli. Nedochází tu totiž jen k jednostrannému procesu, kdy se literát svým vlastním nebo společenským traumatem inspiruje k vytvoření literárního díla. Autor totiž, dle mého názoru, dokáže společnosti i to, co vytěžil, vrátet.

Pokud totiž o literatuře v souvislosti s traumaty přemýšlíme, nemůžeme se vyhnout dvěma dalším kategoriím, které téma utrpěného traumatu generuje: a to je téma následků traumatu a jeho léčby.

Připodobníme-li spisovatele ke kanárkovi v kleci, který dříve než masa dělníků pracujících ve stísněných chodbách podzemních dolů vycítí, že vane otrávený vzduch, můžeme si ho představit i jako někoho, kdo je svou citlivostí jako jeden z prvních schopen pojmenovat, otevřít a ventilovat problém skrze příběh. Odbřemenit nositele traumatického zážitku otevřením palčivé rány, ze které tak autor precizním pojmenováním problému vybere hnis.

V české literatuře se to už několikrát stalo. Nemůžu nezpomenout první poválečnou generaci autorů, kteří ve svých knihách ventilovali posttraumatický syndrom přeživších Židů jako například Arnošt Lustig ve své knize Dita Saxová. Podobně zapůsobily i Peníze od Hitlera Radky Denemarkové, která v nedávných letech tematizovala dvojí křivdu spáchanou na přeživších českých, německy hovořících Židech. Obrátíme-li se k literatuře faktu, privátní traumata žen postižených anorexií, nebo žen týraných a zneužívaných pak ve svých dílech zase ventiluje Petra Dvořáková... a příkladů by se dalo vybrat víc.

Il trauma e il suo rapporto con la letteratura – la letteratura e il suo rapporto con il trauma

Kateřina Tučková

Traduzione di Stefania Mella

Il trauma inteso come qualcosa di doloroso, che rimane per l'intera vita come una sporcizia che non si può lavare via, è una componente del destino di molti di noi. È stato, è e rimarrà un momento paralizzante o, al contrario, un momento propulsivo per molte persone, in quanto stimolo per nuove iniziative.

Ma qual è il rapporto reciproco tra questa vicenda così traumatizzante e la letteratura?

La psicologia sa bene come sia pesante la vita quando si imbatte in sopravvivenze post-traumatiche. Quanto sia importante la valvola di sfogo e l'abreazione, ovvero il liberarsi della vittima dal trauma, perché se l'energia non si libera, coloro che hanno vissuto un'esperienza traumatica rimarranno imprigionati per sempre nel proprio trauma. Il trauma complica la loro vita personale e professionale e, nei casi peggiori, porta a soluzioni irreversibili, quali l'autolesionismo o addirittura il suicidio.

Non vorrei sopravvalutare il mondo della finzione, ma credo che nel processo di riconciliazione con un evento traumatico esso giochi un ruolo importante. Nel caso della finzione letteraria, infatti, non si assiste solo a un processo unilaterale, quando lo scrittore viene ispirato da un trauma proprio o collettivo per la stesura della propria opera letteraria. L'autore, secondo me, riesce anche a restituire alla società ciò che ha ricavato dalla stesura stessa.

Se infatti pensiamo alla letteratura in rapporto ai traumi, non possiamo evitare altre due categorie che il tema del trauma genera immediatamente: si tratta del tema delle conseguenze del trauma e quello della sua cura.

Se compariamo uno scrittore a un canarino in una gabbia, che per primo, rispetto alla massa di operai che lavorano negli angusti corridoi sotterranei delle miniere, sente che vi è un'aria velenosa, lo possiamo anche immaginare come colui che con la sua sensibilità è uno dei primi in grado di denominare, aprire e spiegare il problema attraverso il fatto avvenuto. Di liberare colui che ha vissuto un'esperienza traumatica aprendo la ferita cocente e, attraverso una precisa denominazione del problema, prelevandone il pus.

Nella letteratura cecca questo è già successo diverse volte. Non posso non ricordare gli autori della prima generazione postbellica, che nei loro libri hanno narrato la sindrome post-traumatica degli Ebrei sopravvissuti, come ad esempio Arnošt Lustig nel suo libro *Dita Saxová*. Ma posso menzionare anche *I soldati di Hitler* di Radka Denemarková, che di recente ha tematizzato il doppio torto commesso nei confronti degli ebrei cechi di lingua tedesca. Se prendiamo in considerazione il genere della non-fiction, i traumi personali di donne che soffrono d'anoressia oppure di donne maltrattate e abusate vengono affrontati nelle opere di Petra Dvořáková. E di esempi come questi ce ne sarebbero molti da enumerare.

K těmto autorům jsem se se svými texty chtěla zařadit i já.

Jeden by řekl, že trauma II. světové války bylo už vyléčeno, že zmizelo spolu s vymírajícími pamětníky. Ale opak je pravdou. Trauma, pokud zůstává neodbřemeněno, se přenáší na následující generace, které je přejímají od svých rodičů. V takové podobě se ke mně dostal problém odsunu českých Němců, který až do dnešních dnů zahrňoval nerozkrytý a neventilovaný. Většinová společnost křivdě na Němcích nechtěla věnovat pozornost. Pro ni to byli stále viníci války.

Jenže mezi takzvanými „viníky“ byli i lidé, kteří kvůli svému nízkému nebo naopak vysokému věku nebo kvůli své pročeské politické orientaci nebo naopak tehdejší ignoranci (byli apolitičtí) neměli s válečným konfliktem nic společného. Ale i takoví byli v květnu 1945 ve dvacetitisícovém davu hnáni z Brna v divokém odsunu, kterému se později začalo přezdívat pochod smrti. Mrtvých byly stovky. S některými, kteří přežili, jsem se mohla před několika lety setkat. Už to byli staří lidé, ale trauma násilného aktu a ztráty rodinných členů, kteří v pochodu zemřeli nebo byli odsunuti a s nimiž se už nikdy neshledali, je dosud neopustilo. Komunistický režim jejich problém hned v zárodku tabuizoval a ani porevoluční nálada nepřispěla k tomu, aby jejich křivdě konečně někdo věnoval pozornost. Společnost jako by trpěla jakousi amnézií – ostatně i to je obrana proti pohlednutí skutečnosti do tváře, což je akt nacházející se na počátku léčby každého traumatu.

Já jsem nebyla zatížená příslušností k ani jedné komunitě. Nemám německé kořeny, nejsem potomkem odsunutých Němců, ani jsem neprožila tísnivou mlčenlivost za éry komunismu. Stejně se mě ale zmíněný problém dotknul – i po více než šedesáti letech od oné traumatické události. V Brně jsem se přistěhovala do míst, z nichž byly kdysi německé rodiny vyhnány. A to místo, přestože to kdysi bývala výstavní čtvrť těsně sousedící s městským centrem, je dnes v dezolátním stavu. Kvůli sociálním podmínkám, které v ní panují, se jí říká brněnský Bronx; každý slušný Brňan se jí raději vyhne. To místo má charakter Sudet. Byli z něj kdysi odsunuti lidé, kteří tu čtvrť stvořili, a nově příchozí v podobě násilně usazovaných romských kočovných kmenů už k ní nikdy nenašli osobní vztah. Místo toho ji zdevastovali.

Dnešní stav toho místa i fakt, že jsem se přistěhováním stala jeho součástí, mě donutil pátrat po jeho historii a tak jsem mimoděk dospěla i k tématu, které v české společnosti stále zahrňovalo – neotevřené, nediskutované, neodpuštěné.

Pracovala jsem na něm pak tři roky a na konci té práce stál román *Vyhnání Gerty Schnirch*. Mám dojem, že i díky jeho publikování se podařilo tu ránu otevřít. Bylo to bolestivé a ten vřed ušpinil mnohé z nás. Nejen účastníky a pamětníky odsunu, kteří museli čelit veřejné diskusi a znovu vytahovat své potlačené vzpomínky, ale i mě, která jsem čelila mnoha

Con i miei testi ho voluto inserirmi pure io tra questi autori.

Si potrebbe pensare che il trauma della Seconda Guerra Mondiale sia già stato superato, che sia svanito assieme alla scomparsa dei testimoni di quell'epoca. Ma è vero anche il contrario. Il trauma, se non viene superato, si trasmette alle generazioni successive che lo ricevono in eredità dai propri genitori. In questa forma mi è giunto il problema dell'espulsione dei Tedeschi che risiedevano in Cecoslovacchia, un problema che fino al giorno d'oggi rimane irrisolto e non trattato. La maggior parte della società non ha voluto dedicare attenzione al torto inflitto ai Tedeschi, li considerava ancora come i responsabili della guerra. Solo che tra questi cosiddetti "responsabili" c'erano anche persone che, per la loro età troppo giovane o – al contrario – avanzata, oppure per il proprio orientamento politico a favore della causa ceca o – al contrario – per la propria ignoranza d'allora (erano infatti apolitici) non avevano nulla a che vedere con il conflitto bellico. Anche queste persone, però, nel maggio 1945 si ritrovarono tra i ventimila espulsi da Brno durante il "divoký odsun" (trasferimento selvaggio), soprannominato più tardi "pochod smrti" (marcia della morte). I morti furono centinaia. Qualche anno fa sono riuscita a incontrare alcuni dei sopravvissuti: erano oramai persone anziane, ma del trauma di quell'atto violento e della perdita dei loro familiari che morirono durante la marcia o che furono espulsi e mai più ritrovati non si erano ancora liberati.

Il regime comunista fin dalla nascita ha reso il loro problema un tabù e nemmeno il sentimento sorto dopo la caduta del regime comunista è riuscito a far sì che qualcuno prestasse finalmente attenzione all'ingiustizia da loro subita. Come se la società soffrisse di una certa amnesia – del resto anche questo rappresenta una difesa contro il guardare in faccia la realtà, e tale comportamento si riscontra all'inizio della cura di ogni trauma.

Io non sono stata influenzata dall'appartenenza ad alcuna delle due comunità: non ho radici tedesche, non sono una discendente dei tedeschi espulsi e non ho nemmeno vissuto il deprimente silenzio durante il periodo comunista. Eppure il problema menzionato mi ha toccato – anche dopo più di sessant'anni da quella traumatica vicenda. A Brno mi sono trasferita in quei luoghi dai quali in passato le famiglie tedesche furono espulse. E questi luoghi, sebbene in passato costituissero un quartiere d'*élite* ai margini del centro storico della città, si trovano ora in uno stato fatiscente. Quest'area viene chiamata il Bronx di Brno, proprio a causa delle condizioni sociali in cui versa; ogni cittadino per bene preferisce evitarla. Tale zona ha l'aspetto dei Sudeti: da qui in passato furono espulse persone che hanno contribuito a creare quel quartiere e i nuovi arrivati, tribù nomadi di etnia Rom, non hanno mai instaurato un rapporto personale con questo luogo, anzi, lo hanno devastato. Lo stato odierno di quest'area, ma anche il fatto che con il mio trasferimento ne sono diventata una componente, mi ha portato a studiarne la storia e così sono involontariamente arrivata a un tema che nella società ceca continuava a marcire e a rimanere chiuso, indiscusso e imperdonato.

Ho lavorato su questa tematica tre anni e alla fine di quel lavoro è nato il romanzo *L'espulsione di Gerta Schnirch*. Ho l'impressione che anche grazie alla sua pubblicazione si sia riusciti ad aprire quella ferita. È stato doloroso e quell'ulcera ha insudiciato molti di noi. Non solo i partecipanti e i testimoni dell'espulsione dei Tedeschi dalla Cecoslovacchia, che hanno dovuto affrontare la discussione pubblica e rievocare ancora una volta i propri ricordi repressi, ma anche me stessa, che ho affrontato invettive.

invektivám. Nakonec to ale všechno hodnotím kladně – poté, co se smršť přehnal, jsme klidnější. Česká společnost si přiznala, že ten problém zkrátka existuje a zařadila ho k dalším řešeným. Od té doby vznikla řada odborných publikací, několik televizních dokumentů, vyšly knihy vzpomínek pamětníků. Když se s nimi teď ještě někdy sejdu, říkají mi, že se jim nyní, když už si lidé konečně poslechli o tom, co se stalo jejich rodinám, bude umírat lehčeji. Jejich dospělé děti mi říkají, že teď svým rodičům rozumějí lépe. Teprve dnes, po řadě let, v nichž se před nimi jejich rodiče báli o svých zkušenostech mluvit, a kdy se vyhýbali problému předání tíživé zkušenosti natolik, až se s vlastními dětmi odcizili.

V případě citovaných děl a (doufám) i v případě mého románu, dokázala literatura vycházející z jednoho neventilovaného traumatu zahájit ozdravný proces směřující k revizi viny a odpuštění, znovunalezení a rekonstrukci naší společné morálky. Myslím, že pokud by dokázala jen zlomek z toho, je její role v problematice ventilace traumatu nezastupitelná. (2012)

Alla fine però valuto tutto questo come qualcosa di positivo – dopo che il ciclone si è calmato, infatti, siamo più tranquilli. La società ceca ha ammesso che quel problema in sostanza esiste e ha affrontato la sua soluzione. Da quel momento sono apparse una serie di pubblicazioni specialistiche, alcuni documentari televisivi, sono usciti libri di ricordi di testimoni dell'epoca. Quando ancora oggi qualche volta mi incontro con loro mi raccontano che, adesso che la gente ha finalmente ascoltato ciò che è successo alle loro famiglie, moriranno più sereni. I loro figli adulti mi dicono che ora riescono a capire meglio i loro genitori. Solo ora, dopo molti anni in cui i padri e le madri temevano di parlare davanti ai propri figli delle loro esperienze, evitando il problema della trasmissione di un passato gravoso, al punto di distanziarsi da loro.

Nel caso delle opere citate e (spero) anche in quello del mio romanzo, la letteratura basata su un trauma mai superato è riuscita a dare inizio a un processo di risanamento che mira a una revisione della colpa e del perdono, a una riscoperta e ricostruzione della nostra morale comune. Penso che anche se solo una piccola parte di questo riuscisse, il ruolo della letteratura nella problematica della ventilazione del trauma risulterebbe insostituibile. (2012)

Il ritratto di Marko Pogačar* Un'eventuale bozza e qualche schizzo

Neira Merčep

Università degli Studi Padova (<neiramer@yahoo.it>)

Abstract:

In this article I analyze Marko Pogačar's (Split 1984) literary activity, focusing on trauma-connected themes. The main trauma emerging from Pogačar's work is war experience of both WWII and the dissolution of former Yugoslavia in the Nineties. On a second level, the field of trauma embraces contemporary Croatian and global economy: social inequality, corporative politics of multinationals, excesses of neo-liberalism. Pogačar particularly detects inconsistencies of the cultural and political transition from socialism to capitalism in Croatia and in the whole Balkan region.

Keywords: contemporary poetry, Croatian literature, neo-liberalism, transition, war trauma.

1. *Introduzione*

Marko Pogačar non ha ancora compiuto trent'anni, ma la sua presenza sulla scena letteraria e culturale dell'odierna Croazia è sicuramente un'impronta preziosa e già consolidata, un segno di vitalità dell'arte poetica croata e il risultato di un percorso letterario riconosciuto a livello europeo, che si traduce nella ventina di lingue in cui è edita la sua poesia¹. È altresì vero che Pogačar non può essere rinchiuso nella torre d'avorio della fertile scena poetica contemporanea, *in primis* per la natura delle composizioni che fragorosamente vivono sotto la tesa del suo cappello poetico, ma soprattutto per tutte le sfaccettature dell'impegno letterario e culturale che si riassumono nella sua persona. Pogačar è poeta, scrittore, saggista, redattore e critico letterario, dotato di una versatilità vissuta con leggerezza, nonché della prontezza intellettuale nei confronti delle numerose questioni della letteratura odierna e della società in cui viviamo, la fonte principale dalla quale scaturisce il suo universo letterario. Per questo, per raccontare Pogačar potremmo proseguire con i tanti testi in prosa o considerazioni politico-letterarie del suo epistolario virtuale che viaggiano in rete, alla stregua di questo poeta errante, diviso tra Berlino, Zagabria e Spalato.

2. Marko Pogačar, *largo ai giovani: specialmente se bravi*

Per parlare di cosa comportino le ferite di una vita se trasportate sulla carta, ossia per rendere più visibili e chiari i contorni delle varie sfaccettature dei traumi presenti nell'opera di Pogačar, si rende necessario uno sguardo nel giardino dell'ispirazione poetica sapientemente coltivato dal giovane letterato.

L'esordio letterario di Marko Pogačar ha luogo con la raccolta di poesie intitolata *Pijavice nad Santa Cruzom*² (2006; Trombe sopra Santa Cruz) che catapultò il giovane laureando di letteratura comparata e storia dell'Università degli Studi di Zagabria al centro della scena poetica croata. Pogačar sin da subito viene individuato come la sentinella della nuova sensibilità generazionale, capostipite dei giovani rimatori, del raccontare quotidiano immerso e amalgamato nell'eterno. Questo sarebbe il giudizio di Kruno Lokotar³, redattore della raccolta, nonché famoso *spiritus movens* della scena letteraria croata, ma a condividere i toni estremamente positivi ci sono poeti "canonizzati" quali Danijel Dragojević, Branko Maleš e Zvonimir Mrkonjić, nonché critici letterari (poeti a loro volta) quali Branislav Oblučar, Miroslav Mićanović o Krešimir Bagić⁴. Con la sua seconda raccolta di poesie, *Poslanice običnim ljudima* (2007; Le epistole alla gente comune) il poeta continua a collocare il suo universo poetico tra il quotidiano e le massime categorie del pensiero occidentale, mediante referenze, allusioni e collegamenti intertestuali. Il risultato è un organismo complesso e ricco di stimoli per il lettore. Il titolo cela anche un intento ben preciso: confrontarsi e ribellarsi al sistema, atteggiamento reso sovversivo specialmente dal fatto che al centro della critica viene posta la Chiesa cattolica, ossia la sua nefasta impronta sulla società d'oggi, così come viene vissuta da Pogačar. Per questo il genere dell'epistola viene rivoluzionato, desacralizzato, decanonizzato, indirizzato alla gente comune, tanto da rendere possibile un titolo come quello della poesia "Bog je sisata telefonistica koja ti maznim glasom kaže da si birao broj koji se ne koristi" (Dio è una telefonista tettona, che con la voce suadente ti dice che il numero digitato è inesistente). Le categorie di Pogačar, quali "fascismo moderato" o politica in generale, l'attacco al consumismo della nostra società, la critica verso i fenomeni della transizione politica che lo riguardano da vicino, sono il filo rosso anche della terza raccolta, intitolata *Predmeti* (2009; Oggetti). Darija Žilić⁵, nella quarta di copertina, mette in risalto la rivoluzionarietà della sua espressione e l'assoluta padronanza della lingua croata, declinata in proclamazione profetica nel raccontare la propria storia della rivoluzione.

La raccolta di (anti)saggi *Atlas glasova* (2011; L'Atlante delle voci) raccoglie le voci del suo immaginario poetico, giocando nuovamente sui massimi sistemi e sulla quotidianità nelle sue espressioni più delicate e intime, ancorate nella sfera di una sensibilità fine e di una sapienza non comune, tradotte nel premio vinto per la miglior opera saggistica, promossa dalla sezione istriana della Società dei letterati croati.

Da critico e teorico letterario, Pogačar mediante la raccolta di conversazioni *Jer mi smo mnogi* (2011; Perché noi siamo tanti) che unisce gli esponenti della giovane generazione di poeti croati, dà il meglio di sé come conduttore

e mediatore dello stato della poesia odierna, delle sue poetiche e delle correnti contemporanee, analizzate grazie al suo sguardo scrutatore e alla sua capacità di porgere domande chiarificatrici ai suoi interlocutori. Infine, la spirale letteraria porta il poeta e il saggista a comporre gli undici racconti brevi, riuniti nella raccolta *Bog neće pomoći* (2012a; Dio non aiuterà) volta a trattare l'attualità croata fuori dalla chiave della *stvarnosna proza*, la corrente croata neorealista⁶, perché là dove questa prosa si esaurisce nel raccontare l'attualità, i suoi disagi e le sue problematiche, Pogačar immagina degli scenari desertici, nei quali è il fantasma della realtà di oggi a vincere su un Dio impotente, dove il cielo e la terra vivono la medesima apocalisse, condannati a sopravvivere. Fantastico e reale sono inscindibili, i personaggi non sono altro che il riflesso del mondo-simulacro, immersi in un'atmosfera da film in bianco e nero, robusta e opprimente, oppure volubile come la libertà, per la quale bisogna combattere, perché, secondo Pogačar "u praksi se za svaku slobodu potrebno boriti, ona nije na nebu niti odande dolazi" (2012; in pratica per ogni libertà bisogna combattere, essa non si trova in alto nel cielo, né proviene da là). Seguendo questo filo rosso, o meglio nero, l'ultimo titolo all'attivo del poeta è la raccolta di poesie *Crna pokrajina* (2013; La regione nera), dove il colore mischia l'oscuro all'ignoto.

Infine, per capire quanto sia articolata la versatile personalità artistica di Pogačar bisogna soffermarsi sulla sua figura di musicista, tessitore di testi in nota, batterista della post-punk band Death Disco. La musica, più che una semplice e passiva colonna sonora, è una vera ragion di vita del poeta, un modo di stare al mondo, declamare, insultare, comprendere, amare, (de)mistificare. La sua poesia infatti viene caratterizzata da una lingua che "vrti, burka, plazi i obližuje, ritam cijepa i preslaguje u novi" (2007, quarta di copertina; turbina, si eccita, striscia e si lecca le labbra, il ritmo si spacca e si ricompone in uno nuovo), lingua affine alla natura della sua musica contraddistinta dalla commistione tra i vari generi e allo stesso tempo slegata da essi, musica di denuncia, vigorosa, ribelle, rumorosa, piena di rabbia e sciolta, come è sciolta, libera e vigorosa la sua poesia, definita addirittura antipoetica, mentre l'autore viene chiamato da Ivica Prtenjača⁷ "pjesnik koji je zastao između dva udara bubnja" (2011, quarta di copertina; il poeta che si è soffermato tra due colpi di batteria).

Pogačar stesso, nell'intervista "Prvo punk, a onda ostalo" (Prima il punk e poi il resto), analizza la natura dei suoi testi musicali. Quanto a tematiche trova alcune similitudini con la propria produzione poetica, specie nei riferimenti alla cultura pop e ai mitologemi del passato jugoslavo: "riječ je o kratkim, repetitivnim, često potpuno aleatorički montiranim fragmentima ispresijecanim citatima s područja pop-kulture bivše države, koji uglavnom nastaju 'u hodu'. Pjevali smo i Vjesnik⁸ iz sedamdesetih, neke design priručnike, replike iz dragih nam filmova" (Popović 2009; si tratta di frammenti corti, ripetitivi, spesso montati in modo completamente imprevedibile, interrotti da citazioni dall'ambito della cultura pop dell'ex Repubblica, per la maggior parte creati "in corso d'opera". Abbiamo cantato il *Vjesnik* (Il Messaggero) degli anni Settanta, alcuni manuali di design, le repliche dei film a noi cari).

Post-punker, Pogačar sorprende anche nei *column* curati per uno dei più bei siti letterari e culturali dell'area ex jugoslava, ossia lo zagabrese Booksa, nato all'inizio dello scorso anno col titolo "Glazbeni dnevnik, Dnevničko-kritičke crtice iz naše bolje glazbene prošlosti" (2012f, <<http://www.booksa.hr/kolumne/glazbeni-dnevnik>>; Il diario musicale. Le bozze diaristico-critiche dal nostro passato musicale migliore). È qui che l'amore della musica s'intreccia con la passionalità e la sensibilità del poeta, in una recensione musicale che diventa il racconto di una storia personale, un delicato scorrere delle rime e delle note, dove il musicomane Pogačar è sempre attento al contesto storico, politico e sociale, creando dei piccoli capolavori di filigrana, come emerge anche nel diario nato dal confronto tra la canzone "Señor" e i suoi primi due versi "Vani je opet zima / i opet cure prate vlakove / u ovoj glavi ista bol / u tijelu stari smrad od rakije" (Rundek 1997, Album *Apocalypse*; Fuori è di nuovo l'inverno / e di nuovo le ragazze accompagnano i treni / in questa testa lo stesso male / nel corpo la vecchia puzza di *rakija*). Il poeta è portato a ragionare sullo spazio intimo e nel contempo sulla sua posizione nel contesto urbano:

Taj pogled s devetog kata betonske beštije – pogled zbog pogleda; tupilo i ljepota, glupi ritam vlakova koji odlaze a isto tako mogu i ostanu, samo ako netko to odluči, plast magle koja se odozdo uvijek i podlo podiže i miješa s parom mog tuša, parom kojom si štavim kožu, tjeram tijelo da otpusti viškove, iskašlje istrošen dan, kožu da poprimi boju neba koje nas napušta – taj pogled *jest* ova pjesma. Sva tuga. Svo tupilo. Sva glupost i prolazak, i sva ljepota. Bez potrebe da pojašnjavam, *Señora* smatram svojom vlastitom uglazbljenom biografijom. Zašto? Zato što mogu. [...] Njezin tempo tempo je sporog hoda. Onog u kojem stalno zastajkuješ, spotičeš se o sebe i druge, i grizeš. Grizeš i prolaziš; [...] I ruke u džep i oči u grad, i grad u nebo. (Pogačar 2012b)

Quello sguardo dal nono piano della bestia di cemento – il guardare; l'ottusità e la bellezza, uno stupido ritmo di treni che se ne vanno, ma che potrebbero anche rimanere, se solo qualcuno lo decidesse, un mucchio di nebbia che sempre e vilmente si innalza da sotto e si mischia con il vapore della mia doccia, il vapore con il quale mi concio la pelle, costringo il corpo ad espellere il superfluo, a tossire fuori un giorno consumato, e la pelle ad assumere il colore del cielo che ci sta abbandonando – quello sguardo è questa canzone. Tutta la tristezza. Tutta l'ottusità. Tutta la stupidità e il passare delle cose, e tutta la bellezza. Senza bisogno di spiegazioni, considero il *Señor* la mia biografia musicata. Perché? Perché posso. [...] Il suo tempo è il tempo di un passo lento. Di quello che ti fa soffermare continuamente, inciampare in te stesso e negli altri e ti fa mordere. Mordi e passi avanti; [...] E mani nelle tasche e occhi nella città e città nel cielo.

3. *Essere un ponte e gettare un ponte sui traumi*

Ed è proprio attraverso queste forme espressive, sul *web*, che Pogačar ancora una volta svela e spiega quello che ha nel cuore, il motore della sua arte, il primo impegno di un poeta croato contemporaneo – essere un ponte culturale per il ricongiungimento delle culture che coabitavano lo spazio jugoslavo, là dove i ponti sino a qualche anno fa venivano abbattuti come nel caso dello *Stari most* di Mostar. E il giovane croato è più che esplicito riguardo a questa sua esigenza

di base, palesata durante lo scorso Festival poetico berlinese: “najvažnija uloga, bolje rečeno zadatak pjesnika je, smatra Marko Pogačar, da povezuju ljude i kulture. On to čini naročito na području bivše Jugoslavije, jer ga smatra istim kulturnim prostrom” (2012g; <www.funkhauseuropa.de>; secondo Marko Pogačar, il ruolo più importante, o per meglio dire il dovere di un poeta è quello di unire gli uomini e le culture. Lui lo fa in particolare nello spazio dell'ex Jugoslavia, perché lo considera un unico spazio culturale).

È ovvio che la ramificazione letteraria che ne scaturisce trovi la sua fonte in una specifica *traumatologia esistenziale*, risultato della guerra, come teorizza Cathy Caruth⁹, annoverando tra l'altro anche la guerra nell'ex Jugoslavia tra gli scatti per l'avvio della ricerca *traumatologica*, ossia dello studio della reazione traumatica agli eventi violenti, dove l'analisi è volta ad aiutare/placare la sofferenza sia a livello di trauma collettivo, sia a livello di quello individuale (1995, VII). E parlare dei traumi di Pogačar coinvolge e mescola questi due piani, il collettivo e l'individuale, sino a renderli inseparabili.

Per Pogačar l'esperienza della guerra rimane sul fondo, echeggia e chiama alla comparazione, come nel saggio “Il ritratto della libertà d'inverno. Bozza, frammenti, due schizzi” proposto al Convegno “Ferite nella carta”. Perché è proprio nelle sue presentazioni e promozioni all'estero che il poeta mette in risalto questo tema, prendendo le distanze e cimentandosi in posizioni politiche nette e di conseguenza scomode ai più.

Se il saggio letto al convegno parte dal racconto intimo della Seconda Guerra Mondiale con il primo aneddoto raccontato, quello che segue le gesta del nonno-bambino partigiano, il secondo parla proprio dell'anno 1991, con l'episodio del bombardamento di Spalato. Su questo periodo della sua vita Pogačar ritorna molte altre volte, ad esempio quando i fatidici anni Novanta, quelli della maturazione, vengono narrati nel modo seguente: “Devedesete su sivilo učinile općim, i ustrajno radile na tome da ga presele u najudaljeniji kraj spektra: neprozirnu i tihu tamu. Jugoslavija je, zajedno s ranim djetinjstvom, nestala; [...] svuda okolo sve je bilo u znaku krvi i mučnih, nikad do kraja definiranih nestanaka. Tih se godina u ovim krajevima, naprosto, nestajalo”¹⁰ (2010; Gli anni Novanta hanno fatto del grigiore un fatto generale, e con perseveranza hanno fatto sì che esso traslocasse nella parte più lontana dello spettro: nell'oscurità opaca e silenziosa. *La Jugoslavia, insieme alla prima infanzia, andava scomparendo*; [...] tutto attorno era nel segno del sangue e di quelle ripugnanti e mai del tutto chiarite scomparse. In quegli anni, da queste parti semplicemente si scompariva).

Dopo l'accento alle scomparse, vale a dire quelle dei civili di minoranza serba, un fatto storico con il quale la Repubblica della Croazia sta ancora facendo i conti anche all'interno dei tribunali di giustizia, l'esperienza della guerra viene focalizzata proprio e nuovamente nell'evocazione delle nefandezze compiute dai croati nel corso della guerra, tra cui lo sciaccallaggio dei paesi serbi, all'indomani dell'*Oluja*¹¹. La netta presa di posizione se non può essere letta in chiave di (dis)colpa collettiva, sicuramente determina un distanziamento ideologico ed etico-morale di Pogačar:

Bilo je to krajem devedesetih, bledeli su tragovi tenkova četvrte brigade, kojim su se iz operacije Oluja vraćali dobri i loši momci, zvuci već mašina, frižidera, televizora i muzičkih linija pogrešne nacionalnosti, koje su mesecima pratili zvuci prenatrpanih traktorskih i automobilskih prikolica utihnuli su do praga čujnosti, a meni je bilo svejedno. [...] I Hrvatska je tih godina bila pravi hit, daleko više nego danas. Tačno je da se loše živelo u ovoj jadnoj, turbo-katoličko-nacionalističkoj autokratiji, ali hej, imali smo našu državu! Ni tada a ni danas ne mogu da shvatim kakvu vrednost ima država sama po sebi, a i za to me nije bilo briga. (Pogačar 2012d)¹²

Succedeva alla fine degli anni Novanta, stavano impallidendo le orme dei carri armati della quarta brigata, con i quali i buoni e i cattivi ragazzi tornavano dall'operazione Tempesta, i rumori di lavatrici, frigoriferi, televisori e stereo della nazionalità sbagliata, che per mesi hanno seguito i rumori dei sovraccarichi rimorchi dei trattori e delle autovetture, si sono silenziati fino alla soglia di percepiibilità, e a me non importava nulla. [...] E anche la Croazia in quegli anni era in voga, molto di più di oggi. È vero che si viveva male in quella patetica turbo-cattolico-nazionalistica autocrazia, però dai, avevamo la nostra patria! Né allora, né oggi riesco a comprendere quale valore abbia lo Stato in sé, ma anche per questo non me ne importava niente.

La dissoluzione jugoslava, per un figlio legittimo della stessa federazione, ovvero “di un unico spazio culturale”, lascia tracce profonde, dando vita a quella sofferenza che si esplica nella nuova delimitazione geografico-linguistica, in parte risultato di quel contorsionismo ideologico basato su una matrice politica ben precisa. Il trauma originario per Pogačar comprende tre generazioni poste a confrontarsi con la Storia, con la S maiuscola, smarrite e perdenti nel grande gioco geopolitico. Ed è proprio il sogno trafitto, la speranza soffocata che per l'autore rappresenta la fonte traumatica di questo smarrimento esistenziale, là dove i frutti di una vita vengono cancellati quando la rosa dei venti cambia la rotta, spazzando tutto quello che si trova davanti, là dove la rettitudine umana rimane soltanto un fattore amorfo e insignificante di fronte all'inevitabilità del destino comune:

Na tom tragu smatram da je krovna trauma, trauma-kabanica Jugoslavije, tog patnjom u posljednje vrijeme bogatog prostora u kojem sam rođen, ona iznevjerenih očekivanja; trauma izgubljenoga sna. Većina se najrazličitijih trauma proizašlih iz naših ratova, pa i kad su one do boli individualne i osobne, u konačnici mogu podvesti pod probušen san; san koji je, najčešće pomiješan s krvlju, zauvijek ispario iz mesne konzerve tijela. (“Portret slobode zimi. Crtice, pabirci, dvije skice”, 2012)

In questo senso credo che il Trauma con la T maiuscola, il Trauma della Jugoslavia, di quello spazio che mi ha dato i natali e che recentemente abbonda di sofferenza, sia quello delle aspettative tradite, il trauma delle speranze spacciate, dei sogni persi per strada. La maggior parte dei traumi nati dalle nostre guerre, anche quando sono dolorosamente intimi e individuali, può essere ricondotta alla nozione di sogno/speranza trafitti, dove la speranza e il sogno sono per la maggior parte mischiati al sangue e come tali per sempre scomparsi da quella carne in scatola che è il nostro corpo. (Il ritratto della libertà d'inverno. Bozza, frammenti, due schizzi)

Come anticipato, per evocare questa ripetitività traumatica delle tre ultime generazioni jugoslavo-croate, Pogačar si serve della figura del nonno paterno, giovanis-

simo ragazzo-partigiano della Seconda Guerra Mondiale, comunista idealista del “socialismo autogestito” della Jugoslavia e infine incredulo e smarrito vecchietto che assiste all’attacco della marina jugoslava, quella stessa marina che ha contribuito a creare, alla città nella quale lui stesso ha posto le basi della sua famiglia. La sconfitta, il tradimento di una vita diviene opprimente e dannatamente definitiva:

Napad je brzo odbijen, grad je srećom prošao bolje nego većina drugih, a ja više od uzbuna, skloništa, straha i svog tog meteža pamtim djedovo lice. Lice za kojim se ruši san koji je slijedio po onom snijegu i poslije po svjetskim morima, san s mirisom logorskih vatri i hukom vjetra u krošnjama; san o slobodi, koji je uvijek i san o miru. Jadno i jalovo jedno lice; jedan temeljit, ustrajan poraz. (Ivi, pp. 4-5)

L’attacco è stato respinto in poco tempo, la città fortunatamente è stata risparmiata a differenza di tante altre, e io più delle sirene d’allarme, più dei rifugi, della paura e di tutto quello scompiglio ricordo il viso del nonno. Il viso dietro il quale crolla il sogno inseguito dietro a quella neve di cui sopra e poi lungo tutti quei mari del mondo, il sogno con il profumo del fuoco d’accampamento e del sibilo del vento nelle chiome d’albero; sogno di libertà che è sempre anche il sogno di pace. Un viso povero e inespressivo; una sconfitta persistente e ben fondata.

L’altra vena polemica, se si vuole “i traumi di secondo grado”, nell’opera di Pogačar proviene fondamentalmente dall’esperienza traumatica originaria, declinata *in primis* in una difficile transizione politica, nell’occidentalizzazione degli usi e costumi, specie quelli collegabili al massiccio consumismo che da essa deriva (per lui presenti anche nella musica croata contemporanea), nonché dalle influenze di spettacolarizzazione del discorso pubblico, rintracciabili nella carta stampata e nei nuovi format televisivi, palpabili nella definizione dell’odierna situazione delle arti croate, che per Pogačar sono una mera ombra del “passato migliore”, per riprendere quel titolo del suo *column* virtuale, così pregno di significato.

Della Croazia viene costantemente criticato l’operato della chiesa, già denunciato nelle *Poslanice običnim ljudima* (Le epistole alla gente comune)¹³, nonché una scena pubblica incline al nazionalismo, vicina alla corruzione, forme fasciste di maniera, che da Pogačar vengono messe in relazione al sistema delle multinazionali e alla politica dei governi occidentali nei confronti del terzo mondo, ossia verso tutti coloro che nella “società liquida” non riescono a stare al passo con il tipo di progresso che esso impone. Il tutto viene riassunto da Pogačar così: “dvadesetak godina mentalnog masakra u režiji prije svega HDZ-a¹⁴ i Katoličke crkve, a u ime jedne izrazito konzervativne i militantno neoliberalne ideologije ostavilo je itekakvog traga, od toga se ne isplati bježati” (Kekez 2012; “una ventina d’anni di massacro mentale con la regia anzitutto del HDZ e della Chiesa cattolica, e nel nome di un’ideologia prettamente conservatrice e militarmente neoliberale, ha lasciato delle tracce tutt’altro che insignificanti, fatto da cui non si può sfuggire”).

Pogačar, al fine di contrastare la situazione attuale, denuncia le lotte da combattere qui e ora, in quanto si è cittadini, studenti, operai, per finire con la diagnosi dello stato insano del mondo globalizzato, che trova la sua apoteosi nello

scenario apocalittico dei suoi racconti brevi, immersi proprio nell'impotenza divina e nel proseguimento senza scampo di una società malata. Senza rimedi, se non quello di una lotta continua, senza quartiere, evidente nella sua seguente affermazione, tratta dall'omaggio a Branko Ćrnac Tusta, leader della *punk band* croata *KUD Idijoti*, nella quale è presente ancora una volta la commistione tra vita e musica, ossia la necessità della condivisione dei valori umani ed etici su entrambi i piani, nonché la necessità di lottare per renderli vittoriosi, all'interno della musica e anche tramite l'impegno concreto:

Pamtim tako kako sam čitavu devedeset sedmu i osmu odbijao skinuti majicu s njihovim logom, [...] majicu koja se na meni raspala kad su me, zbog crvene zvijezde na njoj, baš u Puli do krvi iscipelari li skinsi. Nije mi žao ni jedne modrice, ni jedne kapi: za ono što ti simboli predstavljaju jednom su se polagali životi, i to bi vrijeme moglo ponovno doći. To da ćemo ondje stajati bez Tuste puki je privid – koliko god to naivno bilo, tvrdim da nas je čitavo more kojima neke od ovih pjesama vraćaju nadu; guraju nas prema slobodi čak i kad na nju zaboravimo. (Pogačar 2012e)

Ricordo che per tutto l'anno Novantasette e Novantotto mi sono rifiutato di togliere la maglietta con il loro logo [punk band KUD Idijoti (N.d.T)], [...] la maglietta che mi si è strappata addosso, quando, giusto a Pola, per via della stella rossa su di essa rappresentata, mi hanno preso a calci gli skins, fino a farmi sanguinare. Non rimpiango tutti i lividi e tutto il sangue: per quello che questi simboli rappresentano, una volta si dava la vita, e questi tempi potrebbero ritornare. Il fatto che là ci troveremo senza Tusta¹⁵, è una mera apparenza – per quanto possa sembrare ingenuo –, affermo che esiste un intero oceano di persone alle quali queste canzoni fanno tornare la speranza; ci spingono verso la libertà, anche quando ci dimentichiamo di essa.

Nella visione di Pogačar, tutti noi dobbiamo prendere parte a questo processo, perché ognuno ha le proprie responsabilità, a partire dai suoi colleghi, cioè gli studenti, la prossima classe dirigente, coloro che dovrebbero spingere la società verso la libertà, e che, nota bene, erano proprio gli unici grandi assenti dalla scena pubblica croata delle lotte sindacaliste e civili, tradotte in varie manifestazioni contro il sistema politico-sociale croato. Il risveglio studentesco (della "classe studentesca") è segnato dall'occupazione pacifica delle università, risposta al decreto legge del 2009 che voleva porre fine all'educazione universitaria gratuita. Il contestatore Pogačar così descrive gli obiettivi dell'occupazione:

bauk nehijerarhijski, direktnodemokratski organiziranih blokada sveučilišta kojima se zahtijevalo svima dostupno, proračunski financirano obrazovanje na svim razinama kao 'lokalni' i zaustavljanje neoliberalnoga programa komodifikacije preostalih javnih dobara kao 'globalni' cilj učas se proširio zemljom te, bez obzira što zacrane ciljeve za sad nije ostvario, ostao zabilježen kao politički događaj *par excellence*. (Pogačar 2012c)

lo spauracchio dell'assedio universitario, organizzato in modo antigerarchico con i metodi della democrazia diretta, con il quale si richiedeva l'educazione accessibile a tutti, finanziata dal Bilancio a tutti i suoi livelli, come fine "locale", e la conclusione del programma neoliberale della commodificazione dei beni comuni rimasti, come fine "globale", in un momento si è diffuso per il Paese ed è diventato, nonostante non avesse ancora realizzato i suoi scopi, l'evento politico per eccellenza.

È particolarmente interessante il passo dedicato all'esecuzione della poesia di Bertolt Brecht, intitolata "Ne dajte da vas zavedu" (Contro la seduzione)¹⁶, nella versione musicata del cantautore croato Ibrica Jusić:

Tih je nekoliko minuta, bojim se, bilo najbliže što ćemo ikad biti onoj punini zgrčenih pluća, osjećaju koji je mogao prožimati prave borbe kad se izvodila 'Ay Carmela' ili 'No pasaran'. Suviše je ironična, u neku ruku i cinična ta konstatacija. To da možda jedino tad ta generacija, jadni *My generation*, nije ni najmanje sumnjala u ono što radi; da je tek u tom kratkom simulakrumu bila spremna ići do kraja. (Pogačar 2012c)

Questi pochi minuti temo che saranno il nostro tentativo più vicino a quella pienezza dei polmoni contratti, a quel sentimento che avrebbe potuto pervadere dei veri combattenti durante l'esecuzione di *Ay Carmela* e del *No pasaran*. È fin troppo ironica, in qualche modo anche cinica questa constatazione. Dire cioè che forse soltanto in quel momento, quella generazione, la povera *My generation*, non avrebbe nemmeno minimamente dubitato di quello che faceva; che solo in quel piccolo *simulacrum* era intenzionata ad andare fino alla fine, fino in fondo.

4. *Le sfaccettature dell'io poetico "traumista"*

Questa resa dei conti di Pogačar nei confronti della propria generazione e della società di cui essa fa parte, quest'andare fino in fondo, è percettibile anche nella sua poesia. Dove la ragione della sua *ars* poetica va oltre l'intento programmatico del mero impegno umano ed intellettuale, del suo essere ponte tra le culture dello stesso spazio culturale. A queste culture ritorna ogni qualvolta viene fatto ricorso a un bagaglio di referenzialità uscito dal cappello del passato comune, nel momento in cui il contestatore si ricollega alla necessità di combattere per l'arte, per la lingua, per la libertà, per il prossimo, specialmente quando parla della o alla persona amata, ossia dell'amore, e sempre in opposizione ai detrattori, agli usurpatori, ai vertici del sistema.

Nel farlo, il poeta sfoggia una poesia slegata, liberata dalle rime, perché il suo verso sciolto è un fiume in piena, un vero flusso di puro ritmo, una corrente che trascina il lettore nel vortice poetico, nonostante il tutto sia strutturalmente organizzatissimo. Si viene a creare una deriva di immagini poetiche sorrette da una lingua pungente, a tratti cupa, ricca di associazioni di idee, colloquiale, oppure dotta e talvolta aulica, nonostante qualche sporadico utilizzo di espressioni in inglese o di qualche dialettismo dalmata, da leggersi come un tributo rispettivamente a quella *My generation* che usa l'inglese nella lingua quotidiana, e alle sue radici nelle quali il vernacolo spatino ha uno specifico significato di ricreazione di quell'universo e di quel tempo perduto, fatto di nostalgia e di rievocazione dei mitologemi dalmati. Una lingua, appunto, rivoluzionata e rivoluzionaria, così come è stata definita dalla critica letteraria croata Darija Žilić, o come declama Pogačar stesso in "Moj jezik je tamna", (2009; La mia lingua è un oscuro): "Moj jezik je tamna / mesnata šaka, / košara puna noktiju, most, / u njega ulazim kao u novo / proljeće, narodnu

obranu, [...] jezik, kamion koji prenosim. o, / moja hrvatska riječi! gulašu koji igrom / slučajku kuham, žabo, žaoko pčele u / ustima koja me na sve tjera” (La mia lingua è un oscuro / pugno carnoso, / un cesto pieno di unghie, il ponte, / ci entro come in una nuova / primavera, nella difesa popolare, [...] lingua, camion che trasporto, a te / mia parola croata! Oh, gulash che solo per / caso sto cucinando, oh rana, aculeo dell’ape nella / bocca che mi spinge a far tutto).

Per il poeta questa lingua è anche uno strumento che attraverso l’orecchio, proprio come nell’esempio di “žabo, žaoko pčele u ustima” (Oh rana, aculeo dell’ape nella bocca), arriva dritto alla testa, sviluppando, per così dire, l’effetto sonoro in un frammento dell’immagine che via via prende corpo, cioè significato. Il culmine arriva nell’ultimo verso che, come spesso accade nelle sue poesie, pone un’ultima (retorica) domanda al lettore, uno spazio di riflessione, prima dell’azione stessa, oppure sentenza l’inevitabilità delle cose della vita, che si tratti del quotidiano o delle categorie universali, davanti alle quali anche un io poetico forte e presente, come quello di Pogačar (“Markov trg”, 2013; Piazza San Marco), afferma: “sve je nemilosrdno” (tutto è spietato), “Dok tražim prvu rečenicu” (*ibidem*; Mentre cerco la prima frase), forse perché “nešto se dešava, ne znam što” (qualcosa sta succedendo, non so che cosa). In questo secondo esempio importa più il luogo in cui accade qualcosa che Marko Pogačar non sa decifrare, poiché, Markov trg, Piazza San Marco, è la metonimia della politica (cfr. Arsenić 2013), luogo che accomuna l’ubicazione del governo, parlamento e corte istituzionale croata. È però anche altrettanto plausibile che quel “košmar bez trunke svetosti” (l’incubo senza un briciolo di sacralità) che pervade Zagabria all’inizio della poesia, abitasse anche nel poeta stesso, all’interno della sua personale piazza, nella quale Pogačar dubita dell’esito conoscitivo della realtà che lo circonda, incapace di rimarginare la ferita apertasi.

Tuttavia, sempre ancorato nell’attualità, rimaterializzandola e reinterpretandola, Pogačar non pensa ad indietreggiare, ed è proprio questo il senso di quell’evocato *No paseran!*, quando il poeta declama “barikade su srce umjetnosti i to je nepotkupivo” (le barricate sono il cuore dell’arte e questo è sacrosanto), il verso della poesia “Lijepo je” (2007; È bello) che si può considerare programmatica. Ecco come questa poesia¹⁷ viene presentata Maja Cvjetičanin durante il suo intervento al Convegno “Ferite nella carta. Il trauma nelle letterature europee contemporanee”, nel passo dedicato alle declinazioni dell’altro nell’opera di Marko Pogačar:

In questa poesia straordinariamente ricca di forti immagini poetiche, l’uso ripetitivo dell’espressione *è bello* porta a una duplicità dei significati, dove ciò che è bello diventa allo stesso tempo *pericoloso* per gli altri e a volte *sconfina nell’orrido*. Nel caso dell’antinomia tra *l’avere* e *il non avere* il primo può essere capito solo nel caso di mancanza o privazione, cioè tramite l’*altro*. E questo è solo il primo “altro” che emerge in Pogačar. Invece, il confrontarsi con l’altro, l’includere l’altro nel proprio mondo, trapela in quell’avvertenza di Pogačar, quando ci dice che “è bello trovare un punto” o che “il ritrovamento è generalmente bello”. Ed ecco che dai suoi versi, fatti di ricche

parafresi, citazioni e metafore interpretate in chiave simbolica e allegorica, si trova un punto d'incontro proprio con l'altro. Inoltre, nelle sue poesie, Pogačar ci lascia intuire la necessità di trovare un nuovo spazio in cui parlare di esperienze comuni a tutta una generazione. In questo nuovo spazio si lascia posto anche a quell'*altro*, dando un nuovo senso alle cose e nuove possibilità alla loro interpretazione.¹⁸

5. Conclusioni

Parlando del trauma all'interno del territorio dell'ex Jugoslavia, il filo conduttore del discorso di Marko Pogačar sta nella perdita delle speranze che ritorna costantemente in tutte le generazioni che si affacciano alla Storia del Ventesimo secolo, nel momento in cui, per dirla con le parole dello stesso autore, "la sofferenza è inevitabile e definitiva", mentre l'arte è colei che "traduce la sofferenza in bellezza". È bene sottolineare la precisazione fatta da Pogačar – che l'arte, in ultima istanza al pari della bellezza, non ci può liberare dalla sofferenza. E allora sarà meglio affilare le nostre armi letterarie e non, per imparare le vie della traumatologia, per trovare l'accesso alla sofferenza e di conseguenza ad una cospicua mole di testi letterari. Infine, l'uomo Pogačar sottolinea e ribadisce il fatto che il trauma fondamentale della sua generazione e delle generazioni successive, oltrepassata la parentesi bellica, sia proprio quello della crisi globale in cui ci troviamo, che in un certo senso si allontana dalle ideologie del secolo passato. Il vero trauma per il poeta e saggista è individuato nella crisi globale della società, tradotta nel neoliberalismo, nel governo delle multinazionali e nel sistema bancario che sta travolgendo tutta la nostra società. In questo Pogačar accomuna il destino della Croazia a quello del mondo occidentale. Trasportando sulla carta questi presupposti, l'*ars* poetica di Pogačar diventa di conseguenza lo svisceramento del quotidiano e il suo trasferimento nelle massime categorie etico-morali e filosofiche attraverso le quali egli può esprimere il proprio disappunto e la propria estraniamento dal vivere qui e ora. Quello che sta a cuore alla persona Pogačar è la libertà, il dissenso, la lotta, ma anche l'altro da raggiungere, amare, o annullare, a seconda dell'interlocutore che ci si trova davanti. Nel farlo, il letterato Pogačar, navigando tra prosa, poesia, saggistica, giornalismo, diario, o più genericamente tra "le scritture dell'io" e le forme flessibili e aperte, offerte dal web, scopre e raggiunge mete inaudite e straordinarie, sorprendenti per la loro continua evoluzione. Un'evoluzione percettibile, eppure così eterea.

Note

¹⁸ Pogačar nasce a Spalato nel 1984. È laureato in Comparatistica e Storia all'Università di Zagabria, dove attualmente svolge il dottorato di ricerca in Letteratura, cultura e arti performative. Pubblica regolarmente poesie, saggi e critica letteraria per periodici culturali sia croati che regionali. Si occupa di traduzione della poesia americana contempo-

reana. Il presente saggio è seguito da un intervento inedito dal titolo “Portret slobode zimi. Crtica, pabirci, dvije skice” (2012; Il ritratto della libertà d’inverno. Bozza, frammenti, due schizzi) e da sette poesie di Marko Pogačar: “Permanentna revolucija jezika ljubavne poezije. Umornim trockistima” (La rivoluzione permanente della lingua della poesia d’amore. Agli stanchi compagni trozkisti; in *Poslanice običnim ljudima* [Le epistole alla gente comune], Zagreb, Algoritam 2007), “Tehnika pjesme” (La tecnica della poesia; in *Predmeti* [Oggetti], Zagreb, Algoritam, 2009), “Lijepo je” (È bello; in *Poslanice običnim ljudima*), “Što je to obod?” (Cos’è la tesa del cappello?; in *Predmeti*), “Moj jezik je tamna” (La mia lingua è un oscuro; in *Predmeti*), “Susjedima (moje meso je jutros spuštена zastava)” (Ai vicini (la mia carne stamattina è una bandiera ammainata); in *Poslanice običnim ljudima*), “Sve što spomenesh moraš pojesti” (Devi mangiare tutto ciò che dici; in *Predmeti*). Ringraziamo lo scrittore per averci permesso di riprodurli in originale e in traduzione italiana a cura dell’autrice del contributo e di Maja Cvjetičanin.

¹ Più precisamente, come si è potuto evincere dal colloquio con il poeta croato, le lingue in cui sono state tradotte alcune delle sue poesie sono le seguenti: inglese, tedesco, italiano, spagnolo, catalano, gallego, francese, romeno, estone, islandese, russo, ucraino, polacco, ceco, bulgaro, macedone, albanese, greco, maltese, ungherese, finlandese, turco e cinese. Mentre le raccolte poetiche di Pogačar sono state stampate anche in edizione tedesca, spagnola, francese e macedone.

² Il manoscritto *Pijavice nad Santa Cruzom* (Trombe sopra Santa Cruz) vince il concorso indetto dalla casa editrice AGM e dalla rivista letteraria *Vijenac* (La ghirlanda), col premio Na vrh jezika (Sulla punta della lingua), dedicato agli autori under 35, e la raccolta pubblicata si aggiudica il premio Kvirin, istituito da Matica Hrvatska, l’ente culturale croato, come miglior raccolta d’un autore under 35 dell’anno 2006.

³ Kruno Lokotar (Daruvar, 1967) critico, saggista e redattore di riviste letterarie e case editrici, si è laureato in comparatistica e storia alla Facoltà di Lettere e Filosofia di Zagabria. La sua importanza per la letteratura croata è indissolubilmente legata al FAK – Festival alternative književnosti (Festival della letteratura alternativa). Arrivato all’inizio del nuovo millennio, nei tre anni di vita (2000-2003) FAK ha popolarizzato la letteratura contemporanea croata attraverso le letture pubbliche degli scrittori stessi. La “dottrina” del FAK era la lotta per un concetto letterario comunicativo, privato (nel corso del passaggio verso il lettore) dalla lente dei critici e teorici letterari, che offriva i temi considerati vicini al pubblico, insieme ad un’atmosfera di convivialità e complicità nella relazione autore/pubblico. Il nucleo originale è rappresentato da seguenti scrittori: Zoran Ferić, Miljenko Jergović, Đermano Senjanović, Simo Mraović, Edo Popović, Ante Tomić, Jurica Pavičić, Roman Simić, Krešimir Pintarić, Tarik Kulenović e Neven Ušumović.

⁴ Danijel Dragojević (1934) da più di quattro decenni, in quanto poeta, saggista e sceneggiatore, gode di una riverenza nei suoi confronti, poco conosciuta e inconsueta per quest’area geografica, da parte sia dei critici letterari, sia del pubblico. Anche Zvonimir Mrkonjić (1939) studioso del teatro, drammaturgo, traduttore e poeta, nonché Branko Maleš (1949) poeta, scrittore e critico, sono due grandi nomi del panorama letterario e culturale croato, senza i quali sarebbe impossibile tracciare i contorni dell’universo letterario del paese. Altrettanto vale per il poeta e critico Miroslav Mićanović (1960), per il docente della cattedra di stilistica all’Università di Zagabria Krešimir Bagić (1962) e per Branislav Oblučar (1978), giovane e agguerrito critico, saggista e poeta.

⁵ Darija Žilić (Zagabria, 1972) è poetessa, saggista e critica letteraria, laureata in comparatistica e storia alla Facoltà di Lettere e Filosofia di Zagabria. Collabora con numerosi periodici letterari e culturali croati. Traduce dall’inglese e dallo sloveno.

⁶ La corrente di *stvarnosna proza* (o *novi realizam*) nasce nella seconda metà degli anni Novanta, come risposta letteraria agli accadimenti extraletterari – guerra, periodo postbellico e transizione politico-sociale *in primis*. Essa predilige il racconto degli spazi urbani, innanzitutto dei sobborghi, e al suo centro porta personaggi emarginati e imbrozzariti, utilizzando un’espressione a volte cruda e una lingua gergale e colloquiale. La personalità chiave di questo periodo è Miljanko Jergović, capostipite della *stvarnosna proza*, dal momento che è proprio l’uscita del

suo famoso *Sarajevski Marlboro* (Zagreb, Durieux 1994; in edizione italiana *Le Marlboro di Sarajevo*, Macerata, Quodlibet, 1995, traduzione di Ljiljana Avirović) a determinare l'avvento di una nuova stagione letteraria. Col tempo, molti degli scrittori vengono scrutati alla lente di *stvarnosna proza*, diventata però il sinonimo di una generazione, certamente svincolata da un'unica poetica rappresentativa del gruppo, tanto da arrivare a una sua ironica definizione di Dean Duda, professore di Comparatistica e critico letterario: "to je kad se u priči spominje pivo, gradski prijevoz i neki nadrkani tip" (2003; questo è quando nella storia si accenna alla birra, traffico pubblico e a qualche tipo incazzato"). In più, la maggior parte degli scrittori appartenuti all'universo del FAK citati fanno parte di questa corrente letteraria. Da includere nella lista sono sicuramente la poetessa e scrittrice Tatjana Gromača, lo scrittore, poeta e critico letterario Robert Perišić, come anche un altro ideatore del FAK, lo scrittore e drammaturgo Borivoj Radaković. Nella seconda metà degli anni Zero vengono meno sia la dottrina del FAK che la mera mimesi sociale. La scena croata attende quello che la critica Jagna Pogačnik definisce la generazione di post-transizione ("postranzicijska generacija"), all'interno della quale ascrivere l'opera di Vlado Bulić, Dario Rukavina e Igor Kokoruš, solo per citarne alcuni, caratterizzata da una decostruzione della "grande storia", dove il punto di vista del narratore segue lo svolgersi di piccole, intime storie individuali (*Proza poslije FAK-a*, Pogačnik 2006).

⁷ Ivica Prtenjača (Fiume, 1969) è poeta, scrittore, drammaturgo, *columnist*, promotore e ideatore di eventi e fiere letterarie. È laureato in croatistica all'Università di Fiume. Le sue opere sono incluse in varie antologie, raccolte e storie della letteratura croata.

⁸ *Vjesnik* (1940-2012) è un quotidiano politico croato, a capo dell'omonimo holding, uno dei giganti dell'editoria jugoslava.

⁹ Cathy Caruth (1955) è professoressa di lingua e letteratura inglese e di comparatistica alla Cornell University di New York. Le sue opere *Trauma: Explorations in Memory* (Johns Hopkins UP, 1995) e *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (Johns Hopkins UP, 1996), in cui teorizza e sviluppa il concetto di trauma sono preziose per la materia qui trattata.

¹⁰ Il testo, scritto per la stampa estera, è presentato all'interno del progetto "Word Express", il festival errante di poesia internazionale, la cui prima tappa si è svolta nell'ottobre del 2009.

¹¹ *Oluja* (La tempesta) è il nome dell'operazione militare, svoltasi nell'agosto del 1995, attraverso la quale la Croazia reintegra lo spazio della cosiddetta Republika Srpska Krajina, occupato dalla minoranza serba all'inizio della guerra. Dall'accusa dei crimini contro l'umanità e della violazione delle leggi e dei costumi di guerra, nonché dell'associazione a delinquere finalizzata alla rimozione della popolazione serba in Croazia, davanti al Tribunale per i crimini dell'ex Jugoslavia dell'Aia erano chiamati a rispondere i generali croati Gotovina e Čermak. Nel novembre del 2012 i due generali sono stati assolti dalla Corte d'Appello del suddetto Tribunale, ribaltando la sentenza di primo grado, emessa nell'aprile del 2011.

¹² Il testo, scritto per il Festival poetico berlinese, sul tema *Europe now: Ein literarischer Rettungsschirm für Europa*, non a caso viene riproposto anche al pubblico serbo attraverso il portale multimediale Peščanik, da cui lo abbiamo tratto tradotto in variante serba.

¹³ Che l'opera non si esaurisse solo nella critica della Chiesa cattolica croata, si esemplifica nell'affermazione di Pogačar, rivolta a papa Giovanni Paolo II: "Mislim da je spomenuti opasan kriminalac, kao i većina njegovih prethodnika, zajedno sa njihovom firmom" (2012d; Penso che il sopraccitato sia un criminale pericoloso, alla pari della maggior parte dei suoi predecessori e all'insieme della loro ditta).

¹⁴ Il partito Hrvatska demokratska zajednica (Unione democratica croata) è il partito di centro-destra, vincitore delle prime elezioni croate su base pluripartitica.

¹⁵ Branko Ćrnac Tusta (1955-2012) era il *frontman* della punk band *KUD Idijoti*. KUD è l'acronimo di "Kulturno-umjetničko društvo", ovvero Associazione culturale e artistica, mentre "Idijoti" è ortograficamente un plurale errato del sostantivo "idiot", che dovrebbe essere "idioti". Il gruppo nasce a Pola nel 1981, ma la fama nell'ex Jugoslavia arriva nella seconda metà degli anni Ottanta, grazie alla sua vena dell'impegno sociale, poiché si dimostra di essere

sempre polemico, irriverente e dissacrante verso le ideologie regnanti e i vertici politici. Pola e Istria, nella geografia politica croata, sono considerate una specie di Jugoslavia “sui generis”, un’“Arcadia” nella quale coabitano in modo pacifico varie etnie e popoli. L’esempio di Pogačar in questo senso dimostra che anche un luogo multietnico e pacifico può avere le sue “sacche di resistenza”, ossia isole di odio interetnico, qui rappresentate da *skinhead*.

¹⁶ In originale “Gegen Verführung”, poesia con cui Bertolt Brecht chiude una raccolta di poesie redatta nel 1916-1925 e (dopo una edizione privata nel 1926) pubblicata nel 1927 presso l’editore Propyläen-Verlag con il titolo *Hauspostille* (con espliciti intenti parodici verso i sermoni di Lutero). Trad. it. di Roberto Ferzonani (1964), *Libro di devozioni domestiche*, Torino, Einaudi.

¹⁷ Per il componimento e la sua traduzione cfr. *supra*, Marko Pogačar, “Lijepo je”.

¹⁸ Il testo è tratto dall’intervento *Uno sguardo sulla poesia di Marko Pogačar* tenuto da Maja Cvjetičanin in occasione della presentazione di Marko Pogačar all’interno del Convegno “Ferite nella carta”.

Riferimenti bibliografici

- Arsenić Vladimir (2013), “Read on: Marko Pogačar, Crna pokrajna. Između jezika i stvarnosti” (Read on: Marko Pogačar, La regione nera. Tra la lingua e la realtà), *Elektronske novine* (Il Giornale elettronico), <<http://www.e-novine.com/kultura/kultura-knjige/81601-Izmeu-jezika-stvarnosti.html>> (06/2013).
- Caruth Cathy (1995), *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore, The Johns Hopkins UP.
- Duda Dean (2003), “Hrvatski književni bajkomat” (Fiabesca macchina da soldi della letteratura croata), *Feral Tribune*, <<http://feral.audiolinux.com/tpl/weekly1/article.tpl?IdLanguage=7&NrIssue=940&NrSection=1&NrArticle=5429>> (06/2013).
- Kekez Siniša (2012), “Pogačar: Volio bih da se splitski dišpet konačno ostvari” (Pogačar: Vorrei che il dispetto spalatino finalmente si avverasse), *Slobodna Dalmacija* (La Dalmazia libera), <<http://slobodnadalmacija.hr/Kultura/tabid/81/articleType/ArticleView/articleId/160489/Default.aspx>> (06/2013).
- Pogačar Marko (2006), *Pijavice nad Santa Cruzom* (Trombe sopra Santa Cruz), Zagreb, AGM.
- (2007), *Poslanice običnim ljudima* (Le epistole alla gente comune), Zagreb, Algoritam.
- (2009), *Predmeti* (Oggetti), Zagreb, Algoritam.
- (2010), “İstanbul. ‘Cvijeće za pticu rugalicu ili do Istanbula u jednom dahu’ ” (İstanbul. I fiori per l’uccello beffardo oppure fino a Istanbul in un respiro), <<http://www.books.hr/zadacnica/istanbul>> (06/2013).
- (2011), *Atlas glasova* (L’Atlante delle voci), Zagreb, V.B.Z.
- (2011), *Jer mi smo mnogi* (Perché noi siamo tanti), Zagreb, Algoritam.
- (2012a), *Bog neće pomoći* (Dio non aiuterà), Zagreb, Algoritam.
- (2012b), “Glazbeni dnevnik: Darko Rundek: ‘Señor’” (Il diario musicale: Darko Rundek: ‘Señor’), Booksa website, <<http://www.books.hr/kolumne/glazbeni-dnevnik-darko-rundek-sentildeor>> (06/2013).
- (2012c), “Glazbeni dnevnik: Ibrica Jusić, ‘Ne dajte da vas zavedu’” (Il diario musicale: Ibrica Jusić, ‘Contro la seduzione’), Booksa website, 27 December,

- <<http://www.booksa.hr/kolumne/glazbeni-dnevnik-ibrica-jusic-ne-dajte-davas-zavedu>> (06/2013).
- (2012d), “Integracija u četiri tačke” (L’integrazione in quattro punti), Peščanik website, <<http://pescanik.net/2012/09/integracija-u-cetiri-tacke/>> (06/2013).
- (2012e), “Thank you Tusta, hvala Tusta!” (Thank you Tusta, grazie Tusta!), Peščanik website, 17 October, <<http://pescanik.net/2012/10/thank-you-tusta-hvala-tusta/>> (06/2013).
- (2012f), “Glazbeni dnevnik. Dnevničko-kritičke crtice iz naše bolje glazbene prošlosti” (Il diario musicale. Le bozze diaristico-critiche dal nostro passato musicale migliore), *Booksa*, 12 January <<http://www.booksa.hr/kolumne/glazbeni-dnevnik>> (06/2013).
- (2012g), “Hrvatski pjesnik Marko Pogačar na festivalu poezije u Berlinu” (Il poeta croato Marko Pogačar al Festival della poesia di Berlino), 4 June, <http://www.funkhauseuropa.de/sendungen/radio_forum/beitraege/2012/06/berlin_poesiefestival.html> (06/2013).
- (2013), *Crna pokrajna* (La regione nera), Zagreb, Algoritam.
- Pogačnik Jagna (2006), *Proza poslije FAK-a* (La prosa dopo il FAK), Zagreb, Profil.
- (2012), “Odlične priče ‘teških boja’ koje ne napuštate sa strahom” (Eccellenti storie dai ‘colori cupi’ che non abbandonate impauriti), *Jutarnji list* (Il foglio mattutino), 2 May, <<http://www.jutarnji.hr/marko-pogacar--odlicne-i-apokolipticne-PRICE--teskih-boja--koje-ne-napustate-sa-strahom/1025342/>> (06/2013).
- Popović Sven (2009), “Marko Pogačar: Prvo pank, a onda ostalo” (Marko Pogačar: Prima il punk e poi il resto), *Moderna vremena info*, <<http://www.mvinfo.hr/izdvojeno-razgovor-opsirnije.php?ppar=2911>> (06/2013).

Portret slobode zimi. Crtice, pabirci, dvije skice

Marko Pogačar

U stoljeću koje smo ostavili za sobom – bolje, ono je ostavilo nas – mnogo je više napisano i rečeno o mogućnostima i nemogućnosti pisanja o traumatskom iskustvu, nego što je takvih iskustava uspješno pretočeno u tekst. Nije to ništa neobično: traume sasvim različitih intenziteta – bez namjere da ih izjednačavam – iz dana u dan proživljavamo gotovo svi, ali malo ih je u stanju o tome suvislo pisati. Kao, uostalom, i o bilo čemu drugom. Kad kažem ‘uspješno’ mislim na književnu relevantnost, težinu koju neka tekstualno posredovana trauma realizira u novom kontekstu. I bez da se zaplićem u adornoške etičke gnome, rikerovske eksplikacije, pa čak i mnogo tehničkije aspekte na tragu pisanja Cathy Caruth reći ću, uz rizik da zvučim bešćutno: nisam psiholog, ni savjetnik, a ponajmanje terapeut – razgovaramo o literaturi; proizvodimo tekst.

Jer o traumati se, valjda je očito, pisati može, i to zanosno. Što je drugo Celanova ogromna gluha *Todesfuge* no istovremeno mučni i sjajni spomenik toj transakciji? Da, još od Levija, i prije Levija, postavlja se pitanje etičke održivosti istog – problem piščeva ‘parazitiranja’ na tuđoj ili vlastitoj mucu, napose, na onima koji su svoj glas tragično i nepovratno izgubili. Ukratko, problem je onaj etike transformiranja patnje u ljepotu. Ali, što da pisac radi? On pisati mora: ako mu njegova vlastita potreba, savjest i želja nalažu da se uhvati u koštac s traumatičnom temom, i ako se s njom izbori na umjetnički relevantan način, što je u tome sporno? Estetizacija, ukoliko je uspjela, ukoliko nije prešla u trivijalnost ili kič, u banalno, ne ništi patnju; tek je transkodira. Pa književnost je uvijek, na ovaj ili onaj način, bila prepisivanje patnje u ljepotu. Gradacija u moralnom smislu ovdje nije i ne bi smjela biti od presudne važnosti.

Mnogo veći problem imam s druge dvije uz to vezane stvari. Prva: upotreba literature za osnaživanje i diseminaciju ideoloških matrica koje smatram neprihvatljivima – čitav spektar problema koji iz toga proizlaze, prije svega odnos prema njezinu autoru. *Summa summarum*: da, možete vi biti fašist i pisati sjajnu literaturu (primjera ne manjka), no smatram da vašu ideologiju, čim je iole počnete sprovoditi u djelo, nije moguće tolerirati i da ste, manje-više, zaslužili metak. Drugi problem tiče se ‘literarnog pijeteta’. Pod time podrazumijevam svakodnevnu pojavu koja se proteže i na uže književno polje i na ‘javnost’ a svodi se na kritičko-recepcijski povlašteni tretman ‘traumatske literature’ i njenog autora, i kad ova očito spada u domenu trivijalnog i kiča – dakle, kada je riječ o slaboj i nikakvoj književnosti. U tom slučaju se, smatram, patnja transformira

Il ritratto della libertà d'inverno. Bozza, frammenti, due schizzi

Marko Pogačar
Traduzione di Neira Merčep

Durante il secolo che ci siamo lasciati dietro – o meglio, che ha lasciato noi – è stato scritto molto di più sulla possibilità e l'impossibilità di scrivere l'esperienza traumatica di quanto queste esperienze siano state tradotte in modo soddisfacente in un testo. Niente di insolito: i traumi di varia intensità – senza l'intenzione di renderli equivalenti – rappresentano quello che tutti noi viviamo quotidianamente, ma solo in pochi riescono a renderli sensati. Questa cosa vale anche per qualsiasi altro tema. Quando dico “soddisfacente” mi riferisco a una rilevanza letteraria, al peso che un trauma mediante il testo realizza in un contesto nuovo. Senza attorcigliarmi nell'etica e conoscenza adorniana, nelle esplicazioni di Ricoeur o negli aspetti più tecnici sulla falsariga di Cathy Caruth, dico – rischiando l'accusa di insensibilità, d'altro canto non sono né uno psicologo, né un consulente e tantomeno uno psicoterapeuta – parliamo di letteratura: creiamo un testo.

Credo sia ovvio che di traumi si può scrivere in modo incantevole. Cos'altro potrebbe essere la sorda e gigante *Todesfuge* di Celan se non un monumento contemporaneamente attraente e ripugnante a questa transazione? Sì, da Levi e ancora prima di Levi si questiona sulla sostenibilità etica di questo monumento – il problema del parassitare sulle pene proprie o altrui e in ultima linea su coloro che la voce l'hanno persa per sempre. In sintesi, il problema è di natura etica – la trasformazione di sofferenza/pena in bellezza. Ma, cosa dovrebbe fare lo scrittore? Lui deve scrivere: se la sua intima necessità, coscienza o desiderio gli impongono di trattare l'argomento traumatico e se questo gli riesce in modo artisticamente rilevante, cosa ci sarebbe da obiettare? L'estetizzazione ben riuscita, senza ricadere nel triviale o nel banale, non azzerava la sofferenza, la transcodifica soltanto. D'altronde, la letteratura da sempre, in un modo o nell'altro, traduce la sofferenza in bellezza. La gradazione etico-morale non è e non dovrebbe aver importanza.

Scorgo un problema molto più grande in due cose connesse a questa. La prima è l'uso della letteratura per accrescere la disseminazione delle matrici ideologiche, fatto che ritengo inaccettabile, e nell'insieme tutto lo spettro delle problematiche correlate con a capo il rapporto dell'opera con il suo autore. In breve, sì, un fascista potrebbe scrivere una bella letteratura (non mancano certo gli esempi), ma ritengo che la sua ideologia, nel momento del suo concepimento letterario, non sia tollerabile, e che questi si meriterebbe né più né meno di una pallottola.

Il secondo problema è legato alla *pietas* letteraria. Intendo il fenomeno quotidiano che si estende sia al campo letterario sia alla sfera pubblica, caratterizzato da un trattamento criticoricettivo privilegiato nei confronti della letteratura traumatica e del suo autore anche quando questi soggiacciono alle leggi triviali e kitsch, quindi quando si tratta di una letteratura di poco conto. Nel senso che la sofferenza viene trasformata in kitsch, rendendola triviale. Così intesa, la mala letteratura dà ragione a Levi: ogni kitsch è un organismo parassitario e come tale deve

u kič, time je se trivijalizira. Loša književnost traume vodu navodi na Levijev mlin: svaki kič je parazitski organizam, i kao takvog ga treba tretirati – katarzični trenutak transakcije ovdje u potpunosti izostaje. Potencijalni terapijski učinak pisanja o traumatskom iskustvu ne pokušavam sporiti – problem susrećem tek s pokušajem švercanja neuspjelih pokušaja istoga u književnost; s instrumentalizacijom patnje; patnjom kao legitimacijom.

Zapravo se uopće nisam mislio ovim baviti, sve gore rečeno pomalo smrdi na sistem. A patnja kao i ljepota jesu i moraju biti asistemske pojave. Jedina mana ljepote i njezine artifičijelne zastupnice, umjetnosti, jest to što nas od patnje na kraju ipak ne može osloboditi. No to im i nije zamjeriti: patnja je neizbježna i konačna – samo što gradacija ovdje jest važna. Mimo svega, ono što sam otpočeka želio reći, svaka je trauma duboko individualna, no u njima se, pa i u načinu njihova kanaliziranja, daje sistematizirati. Na tom tragu smatram da je krovna trauma, trauma-kabanica Jugoslavije, tog patnjom u posljednje vrijeme bogatog prostora u kojem sam rođen, ona iznevjerenih očekivanja; trauma izgubljenoga sna. Većina se najrazličitijih trauma proizašlih iz naših ratova, pa i kad su one do boli individualne i osobne, u konačnici mogu podvesti pod probušen san; san koji je, najčešće pomiješan s krvlju, zauvijek ispario iz mesne konzerve tijela.

A sada bijeg, što dalje od parateorijskog diskursa i pripadajućeg žanrovskog okvira – želim ispričati dvije priče iz života mog djeda, priče koje, sasvim parabolično i na jedan posve osoban način, postavljaju startnu poziciju i zaglavni kamen jednog sna koji je nestao. Namjerno baš njih biram – obje počinju u jednom *prije*, i u jednom *prije* nalaze kraj, ali i zauvijek ostaju – baš kao Celanovi stihovi – u onom toliko izvjesnom *već ne više*. Objе su, barem svojom strukturom, anegdotalne, i obje sadrže različito gradiran paradoks ili, nešto preciznije, obilnu dozu ironije. Objе su, možda je presudno reći, mnogo manje krvave nego njihovi konteksti. Bez interpretacije. Dvije tihe, tiješne lakune; praznine u koje upadam.

Godina je 1943. Slovenska zima, Kočevski rog pod snijegom, srndaći smrзли; djed ima dvanaest godina i prti, kroz nanose, nosi koliko može ponijeti. Vatra se može nanjušiti, možda već i naslutiti njezin odraz na niskom nebu, no kroz bukve i jele ne dopire ništa od njene topline. Samo ih vjetar vitla i, kao nevidljivi ali nezaustavljivi otvarač, spiralno svrdla u zemlju, što dublje; ne bi li ih kasnije sa svim njenim mrtvima uz glasan plop izvukao i rastočio okolo tamnu tečnost. Snijeg, u tišini, nastavlja padati. Djed prti. Nosi bombe, municiju, lijekove. Premlad je da bi nosio pušku, a u borbi je već izgubio dva starija brata. Onaj najstariji, predratni partijski ilegalac, još je prije ustanka gurnut pod vlak. Djed, dječak djed nastavlja, snijeg zatire tragove no on njuši dim: u mraku ipak nalazi Bazu 20, šumsku partizansku bolnicu. Dolje u mjestu pogodilo se s vojnicima iz talijanskog garnizona – noću s njima mijenja jaja i brašno za oružje, municiju i lijekove. Dublje i dalje u noći, po nosu i srcu, nosi ih borcima.

essere esaminato – in questo caso il momento catartico della transazione è completamente assente. Con ciò non intendo delegittimare il potenziale effetto terapeutico della scrittura traumatica, tutt'altro: individuo il problema nell'intento di contrabbandare questi insuccessi in letteratura. Strumentalizzando la sofferenza, ossia usando la sofferenza come legittimazione.

A dire il vero, non intendevo trattare questi argomenti, tutto quello che ho detto puzza di sistema. E la sofferenza, a pari della bellezza, è e dovrebbe essere un fenomeno irregolare. L'unico difetto della bellezza e della sua rappresentante artificiale, l'arte, è quello che alla fin fine non è capace di liberarci dalla sofferenza. E questo non glielo possiamo far pesare: la sofferenza è inevitabile e definitiva – con l'eccezione che la gradazione in questo caso assume un'importanza decisiva. Tornando al nocciolo della questione, tutto quello che avrei voluto dire sin dal principio è che ogni trauma è un evento ampiamente individuale, ma in tutti i traumi e nel modo in cui vengono canalizzati occorre una regolamentazione, un sistema. In questo senso credo che il trauma con la T maiuscola, il Trauma della Jugoslavia, di quello spazio che mi ha dato i natali e che recentemente abbonda di sofferenza, sia quello delle aspettative tradite, il trauma delle speranze spacciate, dei sogni persi per strada. La maggior parte dei traumi nati dalle nostre guerre, anche quando sono dolorosamente intimi e individuali, può essere ricondotta alla nozione di sogno/speranza trafitti, dove la speranza e il sogno sono per la maggior parte mischiati al sangue e come tali per sempre scomparsi da quella carne in scatola che è il nostro corpo.

E adesso via dal discorso parateorico e dal quadro di riferimento del genere – voglio narrare due storie dalla vita di mio nonno, storie-parabole che in un modo estremamente personale rappresentano la posizione di partenza e la pietra miliare di una speranza svanita. Coscientemente scelgo queste due storie perché entrambe iniziano in un *prima* e in quel *prima* trovano la loro fine, ma per sempre rimangono – proprio come i versi di Celan – in quel così tanto determinato *ormai non più*. Entrambe le storie sono al livello strutturale degli aneddoti ed entrambe contengono un paradosso in gradazione disuguale, o per meglio dire un'abbondante dose di ironia. Infine, entrambe sono, dato questo di grande importanza, molto meno sanguinolente rispetto al loro contesto di riferimento. Senza interpretazione alcuna. Due lacune silenziose e anguste, nelle quali mi insedio io.

È l'anno 1943. L'inverno sloveno, paese di Kočevski rog coperto di neve, caprioli congelati. Il nonno ha dodici anni e porta tutto quello che riesce a portare sotto la bufera di neve. Il fuoco può essere fiutato, lo si potrebbe perfino scorgere riflesso nel cielo basso, ma attraverso faggi e abeti non traspare niente del suo calore. Gli alberi sono unicamente in balia del vento che come un cavatappi invisibile ma inarrestabile, come una spirale scava la terra fino alla sua profondità per trascinare fuori tutti i suoi morti per poi dissipare in ogni dove a suon di un rumoroso *plop* il loro scuro fluido. Nel silenzio, la neve continua a cadere. Il nonno trascina le cose. Porta bombe, munizioni, medicine. È troppo giovane per portare un fucile, e nella lotta ha già perso due dei suoi fratelli più grandi. Il più grande dei due prima della guerra militava nel partito comunista allora illegale e ancor prima dell'insurrezione fu buttato sotto un treno. Il nonno, il nonno bambino procede, la neve copre le impronte ma lui fiuta il fumo: malgrado il buio, trova la Base 20, l'ospedale forestale partigiano. Giù al paese ha concluso il baratto con i soldati della guarnigione italiana – di notte scambia con loro uova e farina per munizioni e medicine. Più tardi nella notte le porta ai combattenti – seguendo il fiuto e il cuore.

È l'anno 1943, i fuochi d'accampamento sono più alti e più veri. L'occupatore ha mangiato la frittata ma insieme alle uova ha ingoiato anche le pallottole che aveva barattato con

Godina je 1943. logorske vatre sve su više i stvarnije. Okupator je pojeo kajganu, no s njom je progutao i metke koje je za nju dao. Italija kapitulira, garnizon se povlači iz grada, ljeto je; šuma miriše zanosno. Sloboda je još daleko, još je mnogo fašista potrebno pobiti, ali ju je sve jasnije moguće čuti. Vojnik-veza, prije no što će jedinice napustiti i zapaliti kasarnu, poziva djeda, da mu na konto sve te trgovine nešto pokloni. Dječak djed sjedi u praznom hangaru, čeka. Uzbudjen je, očekuje nešto veliko. Bombe. Penicilin. Možda sasvim ispravnog 'šarca'. Vrijeme se izvija kao blesava kobra, trenuci traju, vojnik se ne pojavljuje. Kad već misli da je izigran i želi otići vrata se otvaraju: ulazi onaj vojnik, vidno uzbudjen, razdragan, a s njim još jedan vojnik, u bijelom. Dječak je već prekrizio 'šarca' i pomirio se s medicinskom opremom. Kad bijeli izvadi škare. Izvadi češalj. Ogledalo. I krene ga, pramen po pramen, u malu vječnost, šišati po onodobnoj najsuvremenijoj talijanskoj modi.

Rez: druga priča; kraća, no u ona u jednoj rečenici sažima život. Godina je 1991. Djed je u međuvremenu prestao biti dječak i definitivno postao djed. Pitomac druge klase Pomorsko Vojne Akademije, proveo je svoj vijek na brodovima jugoslavenske ratne mornarice: čovjek zemlje, kontinentalac, izabrao je more da na njemu ore socijalizam. S Titom je plovio sve do Palestine i Egipta, potom predavao generacijama mornaričkih oficira, a onda je, slab na plućima, penzioniran s činom kapetana bojnog broda, otprilike kad sam se rodio. Od šezdeset i osme godine obitelj koje ću postati dio živjela je u vojnom stanu u Splitu; samo drvored čempresa priječio je da se s prozora vide valovi. Držao je pjevice, grdeline i frzeline, šarene kuglice koje sam zavolio i ja, baš kao što sam u ranom djetinjstvu, kao i on, volio te velike, tuste i sive brodove; opasne guske.

Godina je 1991. i s njom je došao i njezin novembar. Jedan od onih blagih, dalmatinskih, u kojima se još tu i tamo osjeti miris ljeta, ali vjetrovi jačaju i kiše sve češće glačaju pločnike. I ti su isti njegovi brodovi, moji brodovi, napali grad. S razarača koji je nosio njegovo ime pljuštale su po Splitu granate, a topovske baterije tukle su s obale natrag po gluhom čeliku. Proveli smo te dane u podrumima, a kad smo kasnije na televiziji vidjeli snimke stup dima dizao se baš negdje za našom zgradom. Napad je brzo odbijen, grad je srećom prošao bolje nego većina drugih, a ja više od uzbuna, skloništa, straha i svog tog meteža pamtim djedovo lice. Lice za kojim se ruši san koji je slijedio po onom snijegu i poslije po svjetskim morima, san s mirisom logorskih vatri i hukom vjetra u krošnjama; san o slobodi, koji je uvijek i san o miru. Jadno i jalovo jedno lice; jedan temeljit, ustrajan poraz.

A što sam ovime htio reći, i kakve to veze ima s traumom i njenim pisanjem? Ne znam. Možda nikakve; prave su traume uvijek drugdje, i uvijek srasle sa nekim mesom. Htio sam samo, šturo i širokim potezima, prenijeti jedno iskustvo. Načiniti njegovu skicu. Možda, na kraju, prisiliti sam sebe da ga jednom napišem kao priču, u onom smislu koji sam spominjao ranije: pravu priču. Koja će, ako uspije, svom tom besmislu za koje imamo mnoge nazive bar načas vratiti barem nešto od smisla. Iskustvo učiniti općim, podići ga i zatim meko spustiti na dobro dno. Potonuti u ljepotu. (2012)

loro. L'Italia ha capitolato, la guarnigione si ritrae dalla città, è estate, il profumo del bosco è inebriante. La libertà è ancora lontana, bisogna ancora uccidere tanti fascisti, ma la si può avvertire sempre più chiaramente. Il soldato di collegamento, prima che l'unità abbandoni e bruci la caserma, chiama il nonno per regalargli qualcosa, il saldo di tutto quello scambio. Il nonno bambino seduto in quell'hangar vuoto sta aspettando. È eccitato, si aspetta qualcosa di grande. Bombe. Penicillina. Forse un cavallo pezzato tutto d'un pezzo. Il tempo si dilunga come un cobra scimunito, i momenti passano, il soldato non appare. Quando già pensa di essere stato raggirato e vuole andarsene, la porta viene aperta: entra quel soldato, visibilmente emozionato, esultante, e con lui un altro soldato vestito di bianco. Il bambino mette una croce sopra il cavallo pezzato e si rassegna all'attrezzatura medica. Il bianco estrae le forbici. Estrae il pettine. Lo specchio. E una ciocca dietro l'altra per una piccola eternità gli taglia i capelli secondo quella che era la massima espressione della moda italiana dell'epoca.

Taglio: seconda storia; più corta, ma con tutta la vita riassunta in una frase. È l'anno 1991. Il nonno nel frattempo ha cessato di essere bambino ed è definitivamente diventato nonno. Allievo della seconda classe dell'Accademia militare navale, ha vissuto la sua vita sulle navi di guerra della marina militare jugoslava: uomo di terra, continentale, ha scelto di arare i campi del socialismo. Con Tito ha navigato sino alla Palestina e all'Egitto, poi ha insegnato a tante generazioni di ufficiali di marina, e infine, debole di polmoni, pensionato con il grado di capitano di nave da guerra all'incirca quando sono nato io. Dal '68, la famiglia di cui farò parte io, viveva nell'appartamento di proprietà militare, dal quale solo un viale di cipressi ostacolava la vista sul mare. Teneva uccelli canterini, cardellini, verzellini, piccole palline colorate che anch'io ho imparato ad amare, come sin dalla più tenera infanzia ho fatto con le sue amate grandi, pingui e grigie navi, quelle oche pericolose.

È l'anno 1991 e con esso è arrivato anche il suo novembre. Uno di quelli miti, dalmati, nei quali c'era ancora il sentore dell'estate, ma i venti diventavano più forti e le piogge stiravano sempre di più i marciapiedi. E quelle sue stesse grandi navi, le mie navi, hanno attaccato la città. Dal cacciatorpediniere che portava lo stesso nome della città, piovevano a dirotto le granate su Spalato, mentre i cannoni picchiavano dalla costa verso quell'acciaio sordo. Quei giorni noi li abbiamo trascorsi negli scantinati, e quando in un secondo momento abbiamo visto in televisione le immagini, la colonna di fumo si erigeva proprio da dietro il nostro stabile. L'attacco è stato respinto in poco tempo, la città fortunatamente è stata risparmiata a differenza di tante altre, e io, più delle sirene d'allarme, più dei rifugi, della paura e di tutto quello scompiglio, ricordo il viso del nonno. Il viso dietro il quale crolla il sogno inseguito dietro a quella neve di cui sopra e poi lungo tutti quei mari del mondo, il sogno con il profumo del fuoco d'accampamento e del sibilo del vento nelle chiome d'albero; sogno di libertà che è sempre anche il sogno di pace. Un viso povero e inespresivo; una sconfitta persistente e ben fondata.

Ma che cosa ho voluto dire con questo e che relazione c'è tra questo e il trauma e la sua scrittura? Non lo so. Forse nessuna, i veri traumi sono sempre da qualche altra parte e sempre amalgamati con qualche carne. Ho solo voluto a larghi tratti e aridamente portare un'esperienza. Farne l'abbozzo. E infine, chi sa, costringere me stesso a scrivervi un giorno una storia, nel senso che spiegavo prima: la vera storia. Quella che, se sarà soddisfacente e riuscita, a quell'insensatezza per la quale abbiamo così tanti nomi almeno per un istante ridonerà qualcosa di quel senso, di sensato. Fare dell'esperienza una categoria universale, innalzarla per poi adagiarla morbidamente su un buon fondo. Sprofondare nella bellezza. (2012)

Poesie*

Marko Pogačar

Traduzioni italiane di Neira Merčep e Maja Cvjetičanin

“Permanentna revolucija jezika ljubavne poezije.
Umornim trockistima”

Kako, godine 2007, pisati ljubavnu poeziju?
ovo je vrijeme gusto od ljubavi.

svi nas, naime, umjereno vole.
teorija govori o potpunom izostanku kretanja.

tržište kaže: ako govoriš o ljubavi,
govoriš o bogu, ili obrnuto.

Pogačar misli: sve je bog = bog je ništa.
bombarder prepun opasnog značenja.

ali negdje u kutku te ljubavi, kada je pritisneš
uz zid,
izrasta nešto bezrezervno.

rezervat uzimanja i davanja.
i u njemu baobab čijom se krošnjom uspinješ
k nebu.

na kraju znaš: jedina strašnija stvar od fašizma
je umjereni fašizam.

“Tehnika pjesme”

Prvi hrvatski predsjednik kolje se zaboravom
njegova junta prevrućom juhom i mrtvom
poslugom
koja ih ustrajno zaobilazi; dok hodam
gradom u smjeru
suprotnom smrti, kupujem novine, kupujem
kavu na
kiosku slušam svoj svadljivi šarm, meki
karakter
i grupu Haustor; prosječan Hrvat kolje se
suživotom,
snošenjem, ustima punim snijega – na njega
legne širok

“La rivoluzione permanente della lingua della
poesia d’amore. Agli stanchi compagni trozkisti”

Come scrivere poesia d’amore, nell’anno 2007?
questo è un tempo denso d’amore.

poiché tutti ci amano con moderazione.
la teoria parla di assenza assoluta di movimento.

il mercato dice: se parli d’amore,
parli di dio, o viceversa.

Pogačar pensa: tutto è dio = dio è niente.
bombardiere carico di significato pericoloso.

ma in qualche angolo di quell’amore, quando lo
schiacci contro il muro,
cresce qualcosa che si dà senza riserve.

una riserva di dare e avere.
e in essa un baobab con la cui chioma ti innalzi
verso il cielo.

alla fine capisci: l’unica cosa peggiore del fascismo
è il fascismo moderato.

“La tecnica della poesia”

Il primo presidente croato lo si sgozza con l’oblio
la sua giunta con un brodo rovente e con i
domestici morti
che costantemente la evitano; mentre cammino
per la città in direzione
opposta alla morte, compro il giornale, compro
il caffè al
chioschetto ascolto il mio fascino litigioso, un
carattere morbido
e il gruppo musicale Haustor; un croato medio
lo si sgozza con la convivenza,
con la tolleranza, con la bocca piena di neve – su
di lui cade ampio

i lagan smog i ponese ga, skupa sa svom
tom jeseni, njenim
jutarnjim tamnim, vodom koja se uspinje
tvojim vratom,
vodom materijalnom i mekom; crkva se
kolje trajnim citiranjem
Krista, bezuvjetnom i dugom ljubavlju;
svinja nestane sama
od sebe, usuče se, u mlaku vlastitog daha,
šaku krvi potekle
pred iskustvom; pjesma se kolje Dragom
Štambukom, majka
kako je opisano u nekim preciznim
spisima; ništa ne ostaje ništa
to sjajno sažgano sunce.

e soffice lo smog e lo porta via, assieme a
tutto quell'autunno, con il suo
essere mattutino e oscuro, con l'acqua che risale
sul tuo collo,
con l'acqua materiale e morbida; la chiesa
la si sgozza con citazioni permanenti
di Cristo, con un amore incondizionato e duraturo;
il maiale scompare
da sé, si ritrae nella melma del proprio respiro,
in un pugno di sangue versato
di fronte all'esperienza; la poesia la si sgozza col poeta
Drago Štambuk, la madre
come viene descritto in alcuni precisi precetti;
niente non rimane niente
questo splendido sole bruciato.

“Lijepo je”

Lijepo je disati proljetni zrak na Soči
i pri tom ne biti mamuran.
upijati kapljice s izvora i onda u njima teći.
lijepo je dobro se osjećati. imati snage
za bilo kakav oblik vjere koja ne naudi
drugome,
dakle, ne imati.
također je lijepo živjeti u Bosutskoj
i vjerovati da ona postoji.
svakog jutra ući u trgovinu i kupiti
kruh, jesti ga
nad novinama koje si našao u pošti.
lijepo je kad te pošta pronalazi i kad ti
možeš pronaći poštu.
pronalaženje je, općenito, lijepo.
pronaći poznato lice kada prolaziš
pored stadiona
ili lošeg sveučilišta. podsmijeh je lijep.
lijepo je pronaći točku.
nož za mazanje koji si odavno izgubio
i sad je svilen.
bataljun paradnih anđela spušta
željezne uši
i to već graniči sa strašnim. sve graniči
sa strašnim,
i to je također lijepo.
odlijepiti žvakaću s đona lagane cipele,
zlo koje ti
poremeti ravnotežu i objasni gravitaciju.

“È bello”

È bello respirare l'aria primaverile sull'Isonzo,
senza subirne i postumi.
assorbire le gocce dalla fonte per poi scorrere in loro.
è bello sentirsi bene. avere la forza
di andare verso qualsiasi forma di fede che non
noccia al prossimo,
dunque, non averne.
è bello anche vivere in via Bosut
e credere che esista.
ogni mattina entrare in negozio e comprare il
pane, mangiarlo
sopra il giornale che hai trovato nella posta.
è bello essere trovato dalla posta e quando tu
riesci a trovare la posta
il ritrovamento è generalmente bello.
trovare un viso familiare quando passi accanto
allo stadio
o a una pessima università. snobbare è bello.
è bello trovare un punto.
coltello per spalmare che hai perso da tempo e
adesso è di seta.
il battaglione di angeli da parata abbassa le
orecchie di ferro
e questo già sconfinava nell'orrido. tutto sconfinava
nell'orrido,
e pure questo è proprio bello.
staccare la gomma da masticare dalla suola
della scarpa leggera, il male che ti
sconvolge l'equilibrio e ti spiega la gravità.

Newton je lijep. Brodski je lijep.
 barikade su srce umjetnosti i to je
 nepotkupivo.
 kad svira savršen punk kad se ugleda
 Anna Karina kad se
 pomračí mjesec kad se podignu
 zastave kad se
 razdijeli mrtvo more. šetati je lijepo.
 utopiti se.
 što je za mene lijepo za druge je opasno.
 teško disati jer je zrak zasićen
 borovima. govoriti hrvatski.
 klizati. također vrijeti i obrnuto.
 lijepi su prozori koje možeš otvoriti
 i kroz njih dotaknuti oblake. Mosor je lijep.
 lijepo je hodati, penjati se i vjerovati u
 vrh, znati
 koje je godine završio rat kada je dan
 oslobođenja poštovati
 dan žena majčin dan voljeti
 ljubičice,
 skidati se. padati. biti siguran da padaš,
 a onda se prenuti.
 buditi se. rezati. ispucavati nepotrebno duge
 rafale tvog imena,
 biti sustavno tragičan.

“Što je to obod?”

Obod je kategorija. izraz tradicije,
 čvrsti
 rub koji ne valja prijeći. njegovu riječ ne
 osujećuju: pod obodom je najčešće glava,
 kuća, rijetko i drsko ništa. glava se, ako je
 kravlja, probuši čeličnim klinom. krava se
 priveže lancima o vlažne zidove staje, zatim
 se snažno udari. krv koja krene krv je domo-
 vine. nju je krava, zubima, za se dugo
 svojatala.
 ako je glava kokošja ona se otrijebi sjekirom.
 kokoš se samo uzme, prenese na drugo mjesto,
 položi na panj i na vrat se brzo & hladno sruči
 sječ-
 ivo. kokoš još neko vrijeme urliče, ali je nitko
 ne čuje. kunić se kolje pismenim, golim
 rukama.
 krv ostaje unutar tijela i kola, sa svojom
 sumnjivom

Newton è bello. Brodskij è bello.
 le barricate sono il cuore dell'arte e questo è
 sacrosanto.
 quando risuona un punk perfetto quando
 appare Anna Karina quando
 la luna si eclissa quando si issano le bandiere
 quando si
 apre il mar morto. passeggiare è bello.
 annegare.
 quello che per me è bello per altri è pericoloso.
 respirare affannosamente perché l'aria è satura
 di pini. parlare in croato.
 pattinare. vale anche il contrario.
 sono belle le finestre che puoi aprire
 e così sfiorare le nuvole. il monte Mosor è bello.
 è bello camminare, arrampicarsi e
 credere in una cima, sapere
 in che anno è finita la guerra quand'è
 la festa della liberazione rispettare
 la festa della donna la festa della
 mamma amare le violette,
 spogliarsi. cadere. essere sicuro di cadere per poi
 trasalire.
 svegliarsi. tagliare. mitragliare le inutili lunghe
 raffiche del tuo nome,
 essere sistematicamente tragico.

“Cos'è la tesa del cappello?”

La tesa è una categoria. L'espressione della
 tradizione, un fermo
 bordo da non valicare. la sua parola non è
 sventata: sotto la tesa il più delle volte c'è una testa,
 una casa, di rado sfacciatamente niente. la testa, se
 bovina, si trafora con un attrezzo d'acciaio. la mucca si
 lega con le catene alle umide pareti della stalla, poi si
 picchia con forza. il sangue che scorre è il sangue della
 patria. da tempo con le unghie e con i denti
 rivendicata dalla mucca.
 se la testa è galliforme la si sguscia con un'ascia.
 la gallina viene solo presa e trasportata in un altro luogo,
 adagiata sul ceppo e sul collo in velocità &
 freddezza si abbatte la
 lama. la gallina strepita ancora un po', ma nessuno
 la sente. il coniglio si sgozza a mani nude ed
 istruite.
 il sangue rimane all'interno del corpo e scorre,
 insieme con il suo passato

prošlošću. uši, na kojima je iz tvoje ruke
do sada
visio miruju, kao da se u šumi ništa ne čuje,
ništa
ne dešava. polja miruju. zemlje miruju.
domovina
od nekud kapi, a ljudi skupljaju grožđe.
ogromna
je vrućina. što je to obod i što pod obodom ima?

“Moj jezik je tamna”

mesnata šaka,
košara puna noktiju, most,

u njega ulazim kao u novo
proljeće, narodnu obranu,

u njega unosim ovce i procijepe,
iz njega ništa ne teče,

ne vrtloži se. moj jezik je Meka,
mesnata šaka, makija

raslinje koje samo od sebe plane,
nešto se, nečiji penis, digne i
izgori,

izgovori se, netko ustane
otvori prozore, otvori novine, kaže

dobar dan, lijep je dan; moj jezik
peludna groznica, odjeća mlade Garbo.

jezik, hommage osamdesetim
godinama, gradela, divlji prezent i perfekt.

u njemu živi boks-meč & pjeva me,
crni se Katari povlače mojim tragom,

jezik, kamion koji prenosim. o,
moja hrvatska riječi! gulašu koji igrom

slučaja kuham, žabo, žaoko pčele u ustima
koja me na sve tjera;

sospetto. le orecchie, dalle quali fino ad
ora pendeva dalla tua mano
sono quiete, come se non si sentisse
niente nel bosco, come se non
succedesse niente. i campi sono quieti. le
terre sono quiete. la patria
sgocciola da qualche parte e la gente
raccoglie l'uva. fa un gran
caldo. che cos'è la tesa e cosa c'è sotto?

“La mia lingua è un oscuro”

pugno carnoso,
un cesto pieno di unghie, il ponte,

ci entro come in una nuova
primavera, nella difesa popolare,

ci introduco pecore e fenditure,
da essa niente scorre,

non diventa un vortice. La mia lingua è la Mecca,
un pugno carnoso, la macchia

la vegetazione che da sé s'infiamma,
qualcosa, il pene di qualcuno, si raddrizza per
esaurirsi ardendo

dire esaurendosi, qualcuno si alza
apre le finestre, apre il giornale, dice

buongiorno, è un bel giorno, la mia lingua,
la febbre da fieno, il vestiario della giovane Garbo.

lingua, un omaggio agli Anni
Ottanta, la griglia, un selvaggio presente e perfetto.

ci vive un match di box & canta me,
i neri Catari si ritirano sulle mie tracce,

lingua, camion che trasporto, a te
mia parola croata! Oh, gulash che solo per

caso sto cucinando, oh rana, aculeo dell'ape nella
bocca che mi spinge a far tutto;

iz tebe Meksiko kapi, u tebe vraćam kao u
dragi kafić, donaciju, light & dust,

tebi bratu i Mojsiju kažem moj si, aparat
iz kojeg teče taman espresso, san

“Susjedima (moje meso je jutros spuštена
zastava)”

Med se topi u čaju, potpuno, za razliku
od mene u tebi
i tebe u ozbiljnoj glazbi,

predugi telefonski pozivi, nikada
mjesta kad trebaš
slobodan stol, uvijek pokvareni liftovi,

stepenice razmotane u beskonačnost,
kao razgovor o politici,
i baš kada netko primijeti da se
totalitarizam i demokracija

razlikuju samo u brojevnom sustavu
nestane slike i sve nanovo počinje:
glasovi cure iz zidova,

potpuno bestjelesni, večer se spušta na
dlanove, kao rudar
u jamu, ipak, cipele ostavljene

pred vratima dokazuju da postoje živi.
ali što znači živjeti,
dok zima dolazi kotrljajući se kao
hladni dah iz mog grla,

i svija gnijezdo u tamnom alfabetu; svi
ti užurbani nepoznati
ljudi s poznatim imenom, popodne
prelomljeno na dvoje, kao Koreja,

čaj u kojem je med već do kraja
otopljen, nerazdvojivo,
i ta viskozna otopina je ljubav; kako
stići do tebe; kako te dohvatiti?

da te sgocciola il Messico, in te bazzico come in
un bel baretto, come in una donazione, light & dust,

a te al fratello e a Mosè dico che sei mia, macchina
dalla quale scorre un oscuro espresso, il sogno.

“Ai vicini (la mia carne stamattina è una
bandiera ammainata)”

Il miele si scioglie nel tè, completamente, a
differenza di te in me
e di te nella musica seria,

le telefonate troppo lunghe, non c'è mai posto
quando ti serve
un tavolo libero, gli ascensori sempre rotti,

le scale dipanate all'infinito, come un
discorso sulla politica,
e proprio quando qualcuno si accorge che il
totalitarismo e la democrazia

si distinguono solo nel sistema numerico
l'immagine scompare e tutto ricomincia:
dalle pareti grondano voci,

completamente incorporee, la sera scende sui
palmi, come un minatore
nella fossa, tuttavia, le scarpe lasciate

davanti alla porta dimostrano che ci sono dei vivi.
Però cosa significa vivere,
mentre l'inverno viene rotolando come il
freddo alito della mia gola,

e piega il nido in un alfabeto oscuro; tutti
questi frenetici sconosciuti
con un nome conosciuto, il pomeriggio
diviso in due, come la Corea,

il tè nel quale il miele si è già completamente
sciolto, indivisibile,
anche questa soluzione vischiosa è l'amore;
come raggiungerti? come afferrarti?

Trad. it. di Maja Cvjetičanin

“Sve što spomeneš moraš pojesti”

Nаш je kolovoz: tvoj, moj, njihov.
mjesec u kojem se ništa ne rađa,
ništa se rađa, pa tako i on: mjesec
koji je mutan visio nad dolinom.

tu se dolina bliži svojim promrzlim
hodom:
debla, njegova gola stopala,
skupina sjene koja sve više i više šuti –
šuma tamna kamena gomila.

tako smo nekad hodali od jednog do
drugog
kraja tog prostora, kao psi,
ili znanstvenici.
nešto prije tvog dolaska.

mogli smo prevaljivati udaljenost –
voziti se kroz žitnu noć kao da svaki
klas sadrži sliku:
sanjati klasičnu žetvu, crne kosce i
bijeke kosce, meku razliku; takvo
je bilo tvoje tijelo.

sada uglavnom ostaju odgovori. jedino
pogrešno
u vezi s pitanjem; na primjer: što je
to toplo, hoću li stići na posao, gdje je
moj anđeo? šuma je ljepljivi tepih, i
svijetli.

noć je malina. duboko, vrlo duboko
more.
na njegovom golemom dnu netko je
otvorio kiosk
s kobasicama. i sada sav taj kolovoz,
kao velika
kriška kruha, odnekud pada, poklapa
nas, i pjeva

gusti lišaj njegovog srca, bespovratan i
brzi bijes.

“Devi mangiare tutto ciò che dici”

Il nostro agosto è: tuo, mio, loro.
il mese nel quale non nasce nulla
nulla nasce, e così anche lei: la luna
che torbida era appesa sopra la valle.

qui la valle si avvicina con passo
infreddolito:
i tronchi, i suoi piedi nudi,
un gruppo d'ombra che tace sempre più –
foresta oscura ammasso di rocce.

così una volta camminavamo da un confine
all'altro
di quello spazio, come cani,
o scienziati.
un po' prima del tuo arrivo.

potevamo percorrere la distanza –
guidare attraverso la notte di grano come se
ogni spiga contenesse un'immagine:
sognare una mietitura classica, mietitori neri e
mietitori bianchi, una differenza morbida; tale
era il tuo corpo.

ora in sostanza rimangono le risposte. l'unico
errore
riguarda la domanda, ad esempio: cos'è
questo caldo, arriverò in tempo al lavoro, dov'è
il mio angelo? il bosco è un tappetto
appiccicoso, e splende.

la notte è un lampone, un mare molto
profondo.
sul suo fondo immenso qualcuno ha aperto un
chiosco
con le salsicce. e ora tutto quell'agosto, come
una grande
fetta di pane, da qualche parte sta cadendo, ci
schiaccia, e canta

il fitto lichene del suo cuore, la rabbia veloce e
senza ritorno.

Trad. it. di Maja Cvjetičanin

Note

* “Permanentna revolucija jezika ljubavne poezije. Umornim trockistima” (La rivoluzione permanente della lingua della poesia d’amore. Agli stanchi compagni Trotszkisti; in *Poslanice obicnim ljudima* [Le epistole alla gente comune], Zagreb, Algoritam 2007), “Tehnika pjesme” (La tecnica della poesia; in *Predmeti* [Oggetti], Zagreb, Algoritam, 2009), “Lijepo je” (È bello; in *Poslanice obicnim ljudima*), “Što je to obod?” (Cos’è la tesa del cappello?; in *Predmeti*), “Moj jezik je tamna” (La mia lingua è un oscuro; in *Predmeti*), “Susjedima (moje meso je jutros spuštена zastava)” (Ai vicini (la mia carne stamattina è una bandiera ammainata); in *Poslanice obicnim ljudima*), “Sve što spomeneš moraš pojesti” (Devi mangiare tutto ciò che dici; in *Predmeti*).

La *Heimat* scomparsa. Fratture, memorie e identità nella giovane letteratura tedesca post-*Wende*

Gabriella Pelloni

Università degli Studi di Padova (<gabriella.pelloni@unipd.it>)

Abstract:

This article examines recurring motifs of so called “*Wende*-literature” in recent autobiographical writing and autofiction, in order to analyse how the latest generation of young writers has interpreted Germany’s recent past from division to reunification. The objective is to outline the contours of a generational experience, which is both new and yet characterized by an urge to confront the German past and its re-negotiation.

Keywords: identity negotiation, post-*Wende*-literature, trauma and memory.

1. Sulla letteratura della RDT dopo la *Wende*

Passeggiando per il centro di Berlino, si fa oggi fatica a richiamare alla memoria che la capitale della nuova Germania unita è stata, per quarant’anni della sua storia, la città divisa che si scorge in tanti romanzi della letteratura tedesca del dopoguerra, il punto di attrito di due sistemi economici e politici, una realtà segnata per più di qualche decennio da una frattura che non si è ancora completamente sanata, e di cui il muro, con le sue lugubri torri, le sue reti di fili spinati e i suoi soldati, era stato il tetro simbolo. Un simbolo terribilmente reale nella sua materialità, che ha diviso fisicamente destini individuali e collettivi, ha aperto ferite nello spazio e nelle menti, e ha significato la morte per molte persone. Oggi, molti dei luoghi che, negli anni immediatamente successivi alla riunificazione, esibivano ancora le ferite di un passato difficile da digerire, appaiono molto cambiati, dopo esser stati affidati alle mani di prestigiosi architetti di fama internazionale,

chiamati a colmare, con avveniristiche costruzioni, i vuoti lasciati nel paesaggio urbano dalla storia della divisione e della guerra fredda. Rimangono i musei, gli archivi, i monumenti alle vittime del regime e, sparsi qua e là nella topografia della città, quasi eretti a simulacri del passato, alcuni resti di muro, che la nostra epoca post-ideologica ha ricoperto di graffiti colorati da offrire in pasto alle macchine fotografiche di frotte di turisti, più affamati di sensazione, che non di un confronto critico con la storia.

Se le ferite sono quasi completamente sparite dal paesaggio che la nuova amministrazione ha voluto così urgentemente risanare, le biografie individuali ne portano tuttora le tracce, come sembra suggerire un dato empiricamente verificabile e privo di precedenti nella storia della letteratura: mi riferisco al persistere di una letteratura della RDT post-statuale, come l'ha definita Jürgen Habermas, che sopravvive cioè al crollo della RDT stessa. La critica ne ha subito accertata l'esistenza (Emmerich 1997; Arnold 2000), ha tentato classificazioni secondo generi letterari (Barner 2006), ed ha infine elaborato una suddivisione (Helbig 2007, 1-8), accettata, in parte, come operativa anche nel panorama critico italiano (Galli 2009, 217-220), che si basa su alcune "tipologie" di autori e distingue tendenzialmente: 1) da un lato la produzione successiva al 1989 e le pratiche discorsive, sorte intorno ad essa, delle figure centrali della scena letteraria della RDT pre-*Wende*, come Christa Wolf, Volker Braun, Christoph Hein, Monika Maron e Stefan Heym, fino ad autori meno noti prima della caduta del muro, ma che avevano comunque già raggiunto un qualche grado di notorietà; 2) dall'altro, la cosiddetta "scrittura ex-novo", ossia la produzione di autori che nella RDT, per vari motivi, non avevano ancora iniziato a pubblicare. In questo panorama variegatissimo si possono individuare, con la prudenza che tali classificazioni storico-letterarie esigono, alcune tendenze di massima. Diffusa sembra, ad ogni modo, l'inclinazione a tematizzare la vita nella RDT – Emmerich ha parlato a tale proposito di una nuova *Heimatliteratur*¹ (Emmerich 1997, 465) – e quindi l'evento del crollo del muro – i cosiddetti romanzi della *Wende* (*Wenderomane*)² – con le conseguenze che essa ha avuto sulla vita della gente, dando spesso voce ad un'ampia disillusione rispetto alle speranze con cui si era inizialmente salutata la riunificazione. Questa tendenza, che si serve anche di preferenza del genere autobiografico e delle memorie d'infanzia, esprime inequivocabilmente il bisogno di rielaborare il senso di disorientamento provocato dalla perdita di un universo culturale e dei suoi chiari riferimenti identitari, o addirittura di un pensiero utopico, di cui la *Heimat* scomparsa, nel frattempo, è stata a tratti assurda ad istanza portatrice, e questo anche laddove non si intende manifestare esplicitamente un sentimento di lutto per la perdita di una realtà che si percepisce essere stata fagocitata dalla "migliore" Germania, o sussiste il bisogno di esprimere una prospettiva apertamente critica nei confronti della RDT.

L'esperienza veicolata da questa letteratura è segnata, anche se spesso solo implicitamente, dalla censura temporale rappresentata dal 9 novembre 1989, il giorno del crollo del muro, un evento che nel frattempo sembra, invece, essersi quasi completamente cancellato dalla memoria collettiva della generazione coetanea degli scrittori dell'Ovest, se si fa fede al bilancio tracciato da Julia Franck³, nel 2009, in un'intervista in cui racconta la genesi e la realizzazione di un progetto editoriale, finanziato dalla casa editrice Fischer, in occasione del ventennale dalla caduta del muro⁴. Il progetto mirava a raccogliere, in un'antologia intitolata *Grenzübergänge. Autoren aus Ost und West erinnern sich* (Transiti. Autori dell'Est e dell'Ovest ricordano⁵), brevi racconti, saggi e ricordi di scrittori e scrittrici dell'ex RFT e dell'ex RDT, che fossero dedicati agli eventi del 1989, o che comunque riflettessero sull'esperienza della frontiera tra le due Germanie e sulla sua successiva scomparsa. Julia Franck ricorda come molti degli autori dell'Ovest contattati non avessero aderito al progetto, ammettendo di non avere quasi più memoria dell'evento su cui si chiedeva una riflessione. Quasi banale è la considerazione che si può trarre da questo fatto, che fa emergere, con una certa evidenza, le differenze nella percezione del crollo del muro, dalla prospettiva orientale e da quella occidentale: se la sua caduta rappresentò, infatti, per i cittadini della RDT, un avvenimento che stravolse le loro vite, l'esperienza di una cesura che abbatté completamente le coordinate della loro esistenza, per i cittadini dell'Ovest essa fu preminentemente un evento mediatico, che poco o nulla cambiò nella continuità delle loro biografie individuali. Non sembra inoltre eccessivo vedere in questa diffusa indifferenza un'ulteriore dimostrazione della difficoltà di condivisione di un'esperienza di alterità e di perdita che rappresenta tuttora una ferita aperta nella coscienza collettiva del paese⁶.

Tra la fine degli anni Novanta e l'inizio del nuovo millennio, si è assistito al debutto di alcuni autori nati, o comunque socializzatisi nella RDT nel corso degli anni Settanta, e che hanno, quindi, vissuto il crollo del regime negli anni dell'adolescenza o della prima giovinezza. Sembra diffuso tra questi giovani scrittori il bisogno di esporre la propria biografia, nel richiamo all'autenticità dell'esperienza personale, di rievocare il passato tedesco-orientale alla ricerca di una memoria condivisibile e rassicurante, oppure di esporne le aporie in un tentativo di venire a patti con le fratture della storia personale e collettiva. Nei casi migliori, l'esposizione del proprio vissuto diventa l'occasione per una riflessione sulla storia tedesca, lo spunto per ricostruzioni che tentano, talora, affondi in un passato antecedente alla divisione della Germania, alla ricerca dei nodi traumatici della micro e macrostoria che continuano a influenzare il presente, ostacolando la costruzione serena di spazi e prospettive di futuro.

In questa prospettiva, l'analisi del discorso generazionale, attraverso la lettura di alcune recenti forme di scrittura, autobiografica e autofittiva, può

consentire di mettere a fuoco le strategie del confronto e della rielaborazione del passato recente, la divisione della Germania e la riunificazione, da parte della giovane generazione di scrittori, e di delineare, quindi, attraverso l'analisi del ricorso a motivi specifici e ricorrenti, il quadro di un'esperienza generazionale nuova e che, tuttavia, riflette il bisogno, ancora vivo, di un confronto con il passato tedesco e di una sua rinegoziazione. In che forma e con che modalità la divisione della Germania e la riunificazione costituiscono una sfida per le nuove generazioni, che vi si confrontano senza più avere sistemi politici e sociali di riferimento, non più all'ombra di ideologie o in aperto conflitto con esse, nonché costrette a misurarsi con i fenomeni negativi della nostra epoca, dal consumismo sfrenato, alla lacerazione sociale? Molta di questa letteratura usa toni perlopiù leggeri, talora si esprime in un registro comico o umoristico, e spesso ricorre a stilemi tipici della letteratura pop disimpegnata; tuttavia, le lacerazioni che essa riflette non possono non mettere in questione l'idea di una nuova "normalità" tedesca, ne complicano, anzi, le premesse e introducono tonalità e sfumature differenti in quadri delineati, spesso, con contorni troppo nitidi.

2. *Il muro intorno*

Una frontiera che viene materialmente a scindere, dopo un trauma storico epocale, ciò che fino ad allora era cresciuto insieme, e che d'un tratto impedisce l'accesso a quanto era sempre stato facilmente raggiungibile perché contiguo nello spazio concreto e in quello dell'immaginario: il muro che ha diviso la Germania ha rappresentato una ferita inferta ad un'identità nazionale e culturale fino ad allora forte nella sua fisionomia e nel suo carattere, ed è stato, per decenni, la molla che ha fatto nascere un desiderio doloroso, non tanto di vaghe lontananze remote (per cui la lingua tedesca ha coniato il termine pregnante di *Fernweh*), quanto di quelle immediate vicinanze che, d'improvviso, erano state rese irraggiungibili. Una barriera limitava la naturalezza di movimenti consueti verso luoghi e realtà che, con il tempo, finirono per assumere la cifra dell'ignoto e del diverso. In questo senso, l'immagine del traghetto che salpava alla volta della Svezia dal porto di Stralsund, città anseatica della costa baltica, che viene raffigurata nel primo racconto di *Meine freie deutsche Jugend* (2003; *La Stasi dietro il lavello*, 2009) di Claudia Rusch⁷ rappresenta il miraggio di un altrove che, nella percezione della protagonista, acquista un fascino irresistibile forse anche in quanto oggetto di un divieto, di cui si avverte la beccera assurdità e la violenza proprio a fronte della vicinanza dei luoghi, che non è più possibile raggiungere. Quando potrà salire sulla nave e imbarcarsi per la Svezia, l'io narrante, ormai adulto, è assalito dal ricordo del desiderio frustrato della bambina e dalla consapevolezza, già allora acuta, dell'ingiustizia subita, e reagisce dando sfogo alla rabbia nel pianto:

Ich fasste es nicht. Meine ganze Kindheit über war diese Grenze, weit mehr als die Berliner Mauer, mein persönlicher Eiserner Vorhang gewesen. Unüberwindlich. Eisig. Ein tiefer, dunkler Wassergraben. Eine Wand aus tosenden Wellen. Ein Ort, an dem ich jeden Tag sah, wo meine Welt zu Ende war.

Als das Schiff den Hafen verließ, ging ich an Deck. Ich sah auf Saßnitz und mir kamen die Tränen.

Das war keine Rührung, das war Wut. So banal war das also. Alltäglich, nichts sagend. Einfach nur die Grenze nach Schweden. Bitte treten Sie durch, hier gibt es nichts zu sehen, gehen Sie einfach weiter.

Ich konnte nicht weitergehen. Mir lief der Rotz aus der Nase, und ich dachte an die Ohnmacht, die dieses weiße Schiff in mir immer wieder ausgelöst hatte. An das Gefühl, ausgeschlossen von der Welt, im Osten inhaftiert und vergessen zu sein. (Rusch 2003, 14-15)

Non ci potevo credere. Durante tutta la mia infanzia quella frontiera, molto più del Muro di Berlino, era stata la mia cortina di ferro personale. Insuperabile. Gelida. Un fossato profondo, buio. Un muro di onde fragorose. Un luogo in cui vedevo ogni giorno dove finiva il mio mondo.

Quando il traghetto si allontanò dal porto, andai sul ponte. Volsi lo sguardo verso Saßnitz e mi vennero le lacrime.

Non era emozione, era rabbia. Era dunque così banale la cosa. Quotidiana, insignificante. Semplicemente solo la frontiera con la Svezia. Circolare, non c'è niente da vedere qui, andate avanti.

Io non ce la facevo ad andare avanti. Il moccolo mi usciva dal naso mentre pensavo alla sensazione di impotenza che quella nave bianca aveva sempre suscitato in me. Alla sensazione di essere esclusa dal mondo, reclusa all'Est e dimenticata. (Filice 2009, 13-14)

I ricordi narrati in questo libro, nella forma di brevi racconti, dipingono episodi di un'infanzia e di un'adolescenza vissute nell'ambiente di un'opposizione che lotta per un'inveramento antimilitarista e libertario del socialismo di stato. Figlia di dissidenti, la bambina è, fin da piccola, esposta a tutte le misure coercitive che il regime aveva ideato contro i suoi nemici. L'intento che sostiene la narrazione non è tuttavia *in primis* la volontà di denuncia, che è, piuttosto, da leggersi come un effetto contingente della scrittura, bensì il bisogno di rielaborare un passato che ritorna, soprattutto, nelle sofferenze subite dalla famiglia in uno stato che, come puntualizza Wolfgang Hilbig nella postfazione alla raccolta, non era ben disposto, a dispetto di ogni possibile "ostalgià", verso i suoi cittadini. Questo passato ritorna drammaticamente nello spettro della morte del nonno, vittima della Stasi, quindi nella rabbia sorda e nella pena della madre che, a distanza di tempo, scopre di essere stata oggetto di spionaggio da parte di un'amica ed, infine, nelle piccole angherie che la bambina è costretta a subire a scuola, perché figlia di oppositori del regime. Sofferenze che si protraggono anche oltre il crollo della RDT appaiono, tuttavia, stemperarsi nel carattere aneddótico della scrittura e in uno sguardo teso a cogliere anche il lato comico delle situazioni. Il registro assume tonalità che oscillano preferenzialmente tra l'umoristico e il satirico, mentre domina il laconismo laddove si dà espressione alle sofferenze causate dagli eventi e non si tratta di mettere alla berlina l'ottusità dei funzionari della SED⁸. Il registro comico e satirico e il carattere aneddótico dei ricordi

narrati sono tratti stilistici comuni a molte recenti scritture autobiografiche di giovani autori cresciuti nella Germania est. Un altro esempio molto noto è la raccolta di racconti dal titolo *Mein erstes T-Shirt* (2001; La mia prima T-shirt) di Jakob Hein⁹, in cui la ricerca del dettaglio comico appare convogliare il bisogno di ricavarci, nella ricostruzione autobiografica e nello spazio del ricordo, dei margini di libertà in cui ricongiungersi con la dimensione del desiderio e del riso. Nel ricorso al comico sembra emergere una volontà di sottrarre la propria persona, con un gesto antisociale, a un'autorità repressiva che, negli scenari che fanno da sfondo agli eventi narrati, appare sempre materializzata nell'immagine incombente del muro che fa capolino tra case, strade e paesaggi, nella presenza insidiosa dei funzionari della Stasi¹⁰ e nei ritratti di ottusi poliziotti di frontiera.

Anche un'esperienza dell'infanzia nella RDT completamente priva di tratti negativi, come quella che emerge nella ricostruzione di Jana Hensel¹¹ in *Zonenkinder* (2002; *Zonenkinder. I figli della Germania scomparsa*, 2009), in cui la repubblica democratica figura come il luogo puro di un'infanzia scomparsa, non rinuncia a registrare la percezione di una barriera “di protezione antifascista”, eretta allo scopo di impedire qualsiasi tipo di contatto con gli influssi occidentali, siano essi anche solo rappresentati dai figli adolescenti di comunisti francesi, mandati dai genitori nei campi estivi della RDT a godere di un'educazione marxista. Jana e coetanei li osservano al di qua della rete, che delimita il loro campo, senza capire il motivo per cui non possa essere unito al loro. Nel romanzo *Lagerfeuer* (2003; *Il muro intorno*, 2006) di Julia Franck, che prende spunto dagli eventi autobiografici della fuoriuscita dalla RDT dalla famiglia dell'autrice e dal periodo d'internamento trascorso all'ovest in un campo profughi, la protagonista, dopo aver subito le angherie dei soldati alla frontiera, si trova tragicamente prigioniera di un altro sistema coercitivo, proprio nel paese che aveva rappresentato, ai suoi occhi, un miraggio di libertà. Il muro del lager, un termine che nella lingua tedesca veicola la memoria del trauma di proporzioni più drammatiche della storia della Germania, diventa qui la metafora di una condizione esistenziale di sofferenza, emarginazione e non appartenenza che supera la situazione storica contingente e fa balenare gli spettri di continuità inquietanti tra il passato, il presente del racconto, e l'epoca attuale.

Anche laddove lo sguardo sulla RDT è prevalentemente critico, la prospettiva non si fa, tuttavia, unilaterale e non esita a esporre le contraddizioni inerenti al mondo e alla mentalità dell'occidente. Un altro esempio è rappresentato dal racconto “Auf Grenzpatrouille” (Di pattuglia alla frontiera) contenuto nella raccolta *Aufbau Ost. Unterwegs zwischen Zinnowitz und Zwickau* (2009; Ricostruzioni a Est. In viaggio tra Zinnowitz e Zwickau) di Claudia Rusch, in cui l'autrice narra l'episodio di una gita con il padre nel sud dell'ex RDT, nel circondario di Suhl, dove, un tempo, il muro segnava il confine con la Baviera. Quella che era iniziata con la leggerezza di un'escursione amena, si trasforma in un viaggio nel passato e in una resa dei conti con esso. All'avvicinarsi della frontiera, il paesaggio si fa quasi tetto, i luoghi esibiscono i segni dell'abbandono e il padre sprofonda nel

silenzio. Claudia sa che il genitore era stato stazionato proprio lì, durante il servizio militare, come guardia alla frontiera. Il silenzio è rotto da una frase laconica del padre, che invita la figlia a seguirlo alla volta di una casa che si intravede, in quello che una volta era territorio occidentale, a poche centinaia di metri dal punto in cui sorgeva il muro. Al lettore appare così l'immagine di un ristorante, in cui comitive di turisti occidentali erano solite banchettare e festeggiare prima della *Wende*. La vista sul muro e sulla frontiera costituiva il macabro complemento al pacchetto offerto dai gestori ai loro avventori. Il ristorante, ora chiuso, che si configura come un ulteriore elemento della topografia della frontiera, diventa così l'emblema dell'incomprensione profonda di un Occidente affamato di sensazione e colpevole di un cinico voyeurismo di fronte ai traumi e alle ferite della storia.

Die makabren Kaffeekränzchen mit freiem Blick in die Zone fanden keine zehn Meter vor dem Minengürtel statt. Die Grenzposten konnten im abgerodeten Gelände ohne weiteres bis auf die eingedeckten Tische schauen. Doch nicht die Kuchenteller der Ausflügler erregten ihre Aufmerksamkeit, sondern das Innere der Kneipe. An dunklen Winterabenden nämlich konnten die durchgefrorenen jungen Männer mit ihren Feldstechern von einer Stelle am Kontrollstreifen aus genau den Zapfhahn am Tresen sehen und beobachten, wie der Wirt im hellbeleuchteten Schankraum die Gläser mit Bier füllte. (Rusch 2009, 176)

I macabri ritrovi per il caffè con panorama sulla "zona" avevano luogo a meno di dieci metri dalla cintura minata. I soldati di guardia nell'areale disboscato potevano vedere fino ai tavoli apparecchiati. Non erano però tanto i piatti con le fette di torta sui tavoli dei giganti ad attirare la loro attenzione, quanto l'interno del locale. Nelle gelide serate invernali i giovani infreddoliti, da un punto della linea di controllo, potevano vedere con i binocoli la spina della birra e osservare l'oste che riempiva i bicchieri dietro al bancone illuminato.

3. *La scomparsa della "Heimat"*

Nel 2002 esce per i tipi della casa editrice Rowohlt il già menzionato volume *Zonenkinder*, debutto letterario di una giovane scrittrice nata a Lipsia nel 1976. Il libro, subito presentato come un caso letterario, scatena un variegato dibattito, che si inserisce all'interno della già ampia discussione sull'identità tedesco-orientale che, negli ultimi anni, ha coinvolto tutti i media, dalla letteratura, al film e alla televisione; un fenomeno molto sfaccettato, che viene spesso etichettato in modo sbrigativo e con esiti talora superficiali e fuorvianti con lo slogan della *Ostalgie*¹². Due anni dopo la pubblicazione del libro, la stessa casa editrice pubblica un volume, dal titolo *Die Zonenkinder und Wir. Die Geschichte eines Phänomens* (2004; I figli della zona e noi. Storia di un fenomeno), che raccoglie una scelta di articoli, saggi, recensioni, commenti e lettere indirizzate all'autrice dai lettori, un materiale molto eterogeneo, che documenta l'enorme risonanza e il successo di *Zonenkinder* soprattutto tra i lettori. Nell'intervista contenuta in questo volume, Jana Hensel, forse per difendersi dalle stroncature di quei critici che l'avevano accusata di fornire un resoconto generico e

riduttivo della vita nella RDT, privo di una prospettiva storica e sociologica, dichiara quale fosse stato il suo intento: “Mi interessava depurare il ricordo da ogni ideologia. Non volevo parlare della RDT come sistema politico, la volevo descrivere come luogo delle origini” (Hensel 2004, 95; Gini 2006, 145).

La narrazione della Hensel nasce, quindi, dal bisogno di rievocare un passato che esiste, ormai, solo nello spazio lacunoso e frammentario del ricordo. Le manifestazioni del lunedì a Lipsia, che avrebbero condotto al crollo del regime, sono descritte dalla prospettiva della bambina, che non comprende la portata epocale degli eventi, e fatte coincidere, nella ricostruzione retrospettiva, con la fine dell’infanzia: “Am letzten Tag meiner Kindheit, ich war dreizehn Jahre und drei Monate alt, verließ ich gemeinsam mit meiner Mutter am frühen Abend das Haus” (Hensel 2002, 11; “Era l’ultimo giorno della mia infanzia, avevo tredici anni e tre mesi. La sera presto uscii di casa con mia madre”, Zini 2009, 33). L’infanzia si colloca, così, al di là di una cesura temporale, dopo la quale nulla è stato più lo stesso. Emblematiche di questo tempo perduto sono le descrizioni dei ritorni a “casa”, dei viaggi da Berlino a Lipsia, la città natale che si fa di volta in volta più irricognoscibile. Jana cammina tra i luoghi della sua infanzia, ponendo le mani davanti agli occhi, a imitare l’obiettivo di una macchina fotografica, tesa alla ricerca di “istantanee di DDR”: case, edifici e strade, ancora non toccati dalla ricostruzione e dal rimodernamento, scampoli del passato, ricercati con ostinazione affinché stimolino il flusso dei ricordi. Il passato sembra scivolato in un’epoca remota, separata dal presente da una frattura che ha instaurato un altro tempo e un’altra storia, i quali non trovano, per quel passato, nemmeno più le parole:

Heute sind diese letzten Tage unserer Kindheit, von denen ich damals natürlich nicht wusste, dass sie die letzten sein würden, für uns wie Türen in eine andere Zeit, die den Geruch eines Märchens hat und für die wir die richtigen Worte nicht mehr finden. Eine Zeit, die sehr lange vergangen scheint, in der die Uhren anders gingen, der Winter anders roch und die Schleifen im Haar anders gebunden wurden. Es fällt uns nicht leicht, uns an diese Märchenzeit zu erinnern, denn lange wollten wir sie vergessen, wünschten uns nichts sehnlicher, als dass sie so schnell wie möglich verschwinden würde. Es war, als dürfte sie nie existiert haben und als schmerzte es nicht, sich vom Vertrauten zu trennen. Eines Tages schlossen sich die Türen dann tatsächlich. Plötzlich war sie weg, die alte Zeit. (13-14)

Oggi, gli ultimi giorni della nostra infanzia – all’epoca naturalmente non sapevo ancora che sarebbero stati gli ultimi – sono per noi come porte verso un altro tempo, che ha odore di fiaba e per il quale non troviamo più le parole giuste. Un tempo che pare passato da molto, dove era diverso il funzionamento degli orologi, diverso il profumo dell’inverno e diverso il modo di legare i capelli. Per noi non è facile ricordare quel tempo da fiaba, perché per molto tempo lo abbiamo voluto dimenticare, nulla abbiamo desiderato più ardentemente se non che svanisse il più presto possibile. Era come se non fosse mai esistito, come se non facesse male separarsi dalle cose familiari. Poi, un giorno, le porte si chiusero davvero. Improvvisamente, il tempo che fu se ne era andato. (Zini 2009, 35)

Hensel descrive un processo di rimozione, indotto dall'imporre del modello culturale occidentale: il passato nella RDT, considerato inaccettabile dalla coscienza individuale e collettiva, viene rimosso e dimenticato, perché troppo forte è la necessità di adattarsi alla cultura dominante. La rimozione e la perdita non sono fatti di una biografia individuale, bensì un'esperienza comune di discontinuità e di una brusca scissione. L'io scivola così a tratti nel "noi", rinuncia ad esibire i dettagli della propria biografia personale per farsi cronotipico, deciso ad esporre l'esperienza di un'intera collettività identificabile con un preciso contesto spazio-temporale¹³.

È un sentimento di vertigine all'improvvisa consapevolezza della perdita del ricordo, un senso di disorientamento provocato dalla percezione di un vuoto sotto i propri piedi, a indurre il processo di rielaborazione, la ricerca di ricordi e di esperienze che, per anni, non si erano voluti accettare come propri. Gli anni Novanta sono descritti come un periodo in cui le certezze vanno sgretolandosi, le vecchie abitudini vengono velocemente sostituite, lo spazio sociale e culturale dell'infanzia, da sempre adombrato da un senso di inferiorità rispetto all'Ovest, più ricco ed evoluto, viene brutalmente cancellato nel tentativo d'imitazione del modello vincente, in un processo che è accompagnato da un disagio emotivo profondo, da un diffuso senso di inadeguatezza, che si ripercuote, spesso, nel malessere fisico di fronte alla propria diversità. L'intenzione di raccontare la RDT come la *Heimat* scomparsa, di cui si rivendica la bellezza e su cui il ricordo, non più ostacolato dalla "vergogna" dell'ideologia e del muro, vuole indugiare, viene così fatta risalire ad una nuova consapevolezza, che è descritta alla stregua di un vero e proprio risveglio. L'io esprime la volontà di iniziare un percorso a ritroso, alla ricerca delle immagini e dei profumi di un'infanzia che esiste ormai solo nello spazio del ricordo. Dopo anni passati a guardare solo avanti, in un tentativo di adeguamento che finisce per sopprimere la dimensione "altra" del ricordo, l'io è ricatturato da quest'alterità, vuole prendere finalmente contatto con essa, rielaborarne le sofferenze, i desideri e le paure.

E così, la scrittura diventa lo strumento per tutelare e riaffermare cosa resta, scegliendo, ordinando e classificando, come si fa con un album di fotografie, quello che deve rimanere nel ricordo individuale e collettivo. Il discorso imita, da un lato, la forma frammentaria e discontinua dei ricordi autobiografici, dall'altro lato cerca di ordinare, attraverso una struttura organizzata in capitoli tematici, quello che si presenta come un montaggio di esperienze, episodi, rituali sociali, pratiche quotidiane di un'infanzia trascorsa nell'universo del socialismo reale¹⁴, con le sue realtà e le sue mode, il mondo della scuola, lo sport, la cultura, i vestiti, ecc. La scrittura si fa inventario e cataloga i nomi delle marche, della musica, i titoli dei film e dei programmi televisivi, le letture, le attività, gli oggetti che segnavano di sé la vita di un'adolescente nella RDT. Il testo si fa archivio, dove sono accolte anche illustrazioni, disegni e fotografie che rappresentano persone e oggetti legati all'infanzia dell'autrice (Gini 2006, 152-153).

L'esperienza del ricordo, qui raccontata, non assume mai il tono di una rievocazione nostalgica o elegiaca. La narrazione è tesa e asciutta, a tratti si tinge di un'ironia lieve, talora si fa quasi laconica. Spesso si tratta di articolare le differenze, di dare voce alle diversità rispetto ai coetanei cresciuti nell'Ovest, riguardino queste solo il modo di fare la spesa, o coinvolgano riflessioni serie sulla storia, sul nazismo, sulla compromissione del popolo tedesco, sulle strategie della *Vergangenheitsbewältigung*¹⁵ (rielaborazione del passato). Colpisce l'intenzionalità con cui l'autrice si mette sulle tracce del passato, la volontà di compiere, attraverso una scrittura autobiografica che apre al "noi" generazionale, un'operazione di "risveglio collettivo". Tuttavia, Hensel non nasconde un senso di disagio di fronte alla penuria dei ricordi e alla difficoltà di far riemergere le immagini di un passato, che viene percepito come sempre più evanescente. Ciò che si rende percepibile da questa registrazione di una storia interrotta, che si rimaterializza attraverso fotografie, rovine del paesaggio e vecchi oggetti desueti, è il senso di una perdita: immagini e oggetti, carichi di una vecchia simbologia che si vuole evocare, nominati nella lingua di allora, costituiscono una via di accesso ad un passato che riemerge, tuttavia, solo nella forma di reperti privati del loro contesto vitale e come conservati nelle vetrine di un museo.

Se *Zonenkinder* può essere letto, anche alla luce della ricezione che ha avuto, come la testimonianza emblematica di una rottura e di un sentimento di alterità, l'esperienza della perdita emerge in molte altre ricostruzioni di infanzie e giovinezze trascorse nella RDT. Si pensi al già citato Jakob Hein in *Mein erstes T-Shirt* (La mia prima t-shirt), oppure a Jana Simon in *Denn wir sind anders. Die Geschichte des Felix G.* (2002; Perché siamo diversi. La storia di Felix G.)¹⁶; ma anche uno sguardo critico come quello della Rusch, che descrive la RDT come una matrigna tutt'altro che amorevole, convoglia un senso di privazione non ancora del tutto rielaborato. L'esperienza narrata da questa generazione contribuisce a mettere in luce come l'individuo sia un essere, prima di tutto, culturale, che si forma e si esprime all'interno di una specifica forma culturale, la quale assume l'aspetto di un involucro protettivo, attraverso cui si metabolizzano le proprie esperienze. Il crollo della RDT ha comportato, per molti suoi cittadini, la necessità di rimodellare o ricostruire quest'involucro, che ha subito brusche trasformazioni, spaccature, intromissioni e ferite.

4. Una condizione di non appartenenza

Se il gesto della Hensel assume anche una valenza positiva in quanto espressione del bisogno di riappropriarsi del passato per arrivare alla creazione di una singolarità che non comporti l'annientamento della cultura di base, e che ritrovi una sua dimensione in un senso di appartenenza ad un collettivo, nella creazione di una memoria condivisibile e rassicurante, nel romanzo *Lagerfeuer* (Il muro intorno) di Julia Franck un'esperienza che ha segnato l'infanzia dell'autrice riemerge nella rappresentazione fittizia di un transito,

che invece di trasformarsi in un'avventura, in un cambiamento di stato o in un'iniziazione, assume a metafora di uno stato di perenne transitorietà che si astraie dal contesto storico specifico e sfocia in una condizione esistenziale di sofferenza ed alienazione. Il romanzo, ambientato all'epoca della guerra fredda, prende spunto dall'episodio della fuga con la madre dalla RDT alla fine degli anni Settanta e dal periodo trascorso nel campo profughi di Berlino-Marienfelde, situato appena oltre il confine. La storia che si dipana da questo evento rinuncia intenzionalmente ad indicare una possibile alternativa tra i due sistemi, e il lager, sospeso in una sorta di terra di nessuno, diventa il simbolo di una condizione di perenne rinvio ad un presente che si allunga a dismisura, il luogo in cui il tempo sembra ripiegarsi su se stesso e ogni movimento verso il futuro è inghiottito da un passato che torna incessantemente a riproporsi¹⁷.

L'intera azione si svolge tra le mura del campo, ma nei ricordi dei personaggi emergono avvenimenti del passato e con essi le motivazioni che li hanno spinti alla fuga o all'espatrio. Sono quasi tutte persone disturbate, in alcuni casi malate, con un passato opprimente cui tentano di sottrarsi. Nessuno di loro agisce per motivi politici o ideologici, ma sono piuttosto portatori di uno stato di disagio, isolamento ed emarginazione. Comune a tutti è la condizione dell'*Heimatlose*, del senza patria e del reietto:

... nach Hause ins Lager, weil es das andere Zuhause für uns nicht mehr gab. Auch wenn das Haus mit Sicherheit wohlbehalten und aufrecht völlig unbeeindruckt von unserer Abwesenheit an seinem Ort stand. Es war jetzt unzählige Kilometer entfernt und hinter zwei Grenzen im Osten auf der anderen Seite der Oder. Zuhause war unerreikbaar. Ich müsste es ihm sagen, damit er sich erinnerte, und dazu ein bisschen weinen. (Franck 2003, 30)

... a casa, cioè nel lager, perché l'altra casa per noi non esisteva ormai più. Anche se la casa sicuramente se ne stava ancora lì al suo posto tutta intera e ben poco consapevole della nostra assenza. Ora era lontana chissà quanti chilometri ben oltre due frontiere ad est dall'altra parte dell'Oder. Casa nostra era irraggiungibile. Dovrei dirglielo, affinché se lo ricordi e possa piangerci sopra un po'.

Non vengono risparmiati al lettore i paradossi della storia: uno dei personaggi, che aveva inizialmente lottato contro il regime, finisce nel lager per essere denunciato e maltrattato quale presunto collaboratore della Stasi. Nelly Senff, uscita legalmente dalla RDT, deve subire lunghi e estenuanti interrogatori sul suo ex compagno, che pare essersi suicidato e che viene sospettato dai servizi segreti di spionaggio. Le vicende individuali dei personaggi sono narrate in prima persona, l'ottica è quindi multipla, e costringe il lettore a continui cambiamenti di prospettiva. Ciò accresce il senso di estraneità e frammentarietà, che rispecchia il mancato stabilirsi di vere relazioni tra i personaggi. L'autrice rinuncia ad una narrazione coesa, il finale è volutamente brusco, il percorso dei personaggi non trova una conclusione, ma resta sospeso nella condizione di transizione e di non appartenenza di cui il lager è l'emblema.

Il personaggio con cui inizia e si conclude la narrazione, facilmente riconoscibile come protagonista del romanzo, Nelly Senff, cui viene concesso di lasciare la RDT con i suoi due bambini, è chiaramente modellato sulla madre dell'autrice, di cui ripropone anche l'identità ebraica. Le procedure di espatrio, il confronto con la polizia di frontiera, che mettono in luce i tratti inumani, violenti e criminosi del regime, e poi l'esperienza del lager, sono fatti vissuti prima dall'autrice stessa e quindi inseriti nella finzione del romanzo. L'esperienza personale e la storia narrata si dividono nel momento in cui a Nelly viene rifiutato il visto perché, continuando ad insistere sulla singolarità della sua storia, non accetta il ruolo di perseguitata politica che le autorità dell'ovest le vogliono affibbiare.

Il lager diventa così, nello spazio della finzione, il luogo dove i sistemi politici dei due blocchi si scontrano e dove le differenze finiscono per annullarsi. L'ovest perde il carattere di destinazione agognata, di promessa e utopia, per ridursi a una serie di articoli di consumo di cui ora i personaggi sono liberi di godere, e mostra inoltre, nei membri di un'amministrazione che tratta i profughi come oggetti e non come individui con storie differenti alle spalle, un volto inequivocabilmente simile al sistema repressivo della RDT. È qui che Nelly Senff sembra sperimentare per la prima volta come ci si senta a essere chiusi, prigionieri all'interno di un muro. Sospesi e ingabbiati tra un passato con cui hanno voluto troncarsi e un futuro che non si delinea all'orizzonte, i personaggi di *Lagerfeuer* sentono crescere la disillusione, la diffidenza e l'aggressività. Una condizione che doveva essere provvisoria diventa permanente nel momento in cui finisce per sopprimere nei personaggi l'energia, la speranza nel futuro, e la fede in un ideale.

Appare evidente che a governare la narrazione non è tanto una volontà di polemizzare contro l'uno o l'altro sistema, né quella di ragionare sulle differenze. A fronte delle storie raccontate le diversità tra i due blocchi appaiono differenze di superficie. La strategia è piuttosto quella di situare la narrazione in un'epoca in cui esistevano alternative politiche per mostrarne i limiti a livello esistenziale, e presentarle così come le due facce di un paese traumatizzato. Emblematiche al riguardo le parole di Nelly che racconta la storia della nonna ebrea sopravvissuta alla persecuzione:

Meine Großmutter darf reisen, das durfte sie immer. Verfolgte des Naziregimes hielt man nicht fest. Sie schienen freiwillig gekommen zu sein und zu bleiben. Meine Mutter sagte, sie hatten gar keine Wahl. Wer nach dem Krieg zurückkehren wollte, musste ich in den Osten. Aber ich glaube, das war eine Fata Morgana. Eine Utopie. Ungefähr das, was für viele von uns, also im Osten, heute der Westen ist. Das bessere Ich eines verwüsteten Landes, eines gescheiterten. (49)

A mia nonna permettono di viaggiare, gliel'hanno sempre permesso. I perseguitati dal regime nazista non vengono mai arrestati. Sembravano essere venuti e essere rimasti di propria volontà. Mia madre diceva che non avevano avuto scelta. Chi voleva tornare dopo la guerra doveva andare nell'Est. Io credo però che si trattasse di un miraggio. Un'utopia. Qualcosa di simile a com'è oggi l'Ovest per molti di noi dell'Est. L'io migliore di un paese in rovina, di un paese fallito.

Nella condizione del lager preme evidentemente all'autrice rappresentare l'umanità di sistemi che amministrano le vite degli individui fino a sfiarli e a portarli all'alienazione. Di fronte a ciò l'unica alternativa che sembra proporre il romanzo è un mero tentativo di sopravvivenza, in un continuo sottrarsi alle imposizioni e alle violenze, privati dell'energia necessaria per opporre vere alternative. La condizione di sospensione, di transitorietà, viene qui raffigurata, a livello reale e metaforico, come non vivibile, traumatica, a dispetto di ogni facile discorso sulle ibridazioni tra sistemi culturali ed identitari. Nel simbolo del lager e nell'affiorare dei ricordi l'ombra del passato nazista e delle persecuzioni si prolunga sul presente del racconto, il quale si proietta però a sua volta, sebbene a livello implicito, sull'epoca attuale: nella tematizzazione retrospettiva della frontiera interna la Franck smaschera già tutte le speranze riposte nell'altra Germania, anticipando il lamento della perdita del pensiero utopico generalmente collegato all'epoca post-ideologica.

5. Il luogo dell'origine

L'infanzia non è una dimensione che si situa solo in un passato cronologico. Essa sopravvive per così dire accanto alla storia di ogni individuo, lo accompagna negli eventi della vita, influenzandone e determinandone il percorso. Essenziale è che l'individuo si mantenga in un dialogo costante con questa dimensione. Risalire a ritroso la propria storia significa aprire nuove possibilità di esistenza, sviluppare atteggiamenti critici, mettere in moto meccanismi inediti, in un riassetto di equilibri che mira a rimodellare il proprio sistema e ad abbozzare nuove direzioni di vita. Per fare di sé una creazione originale e consapevole è necessario un confronto con le proprie "origini", affinché si stabiliscano continuità e discontinuità tra passato e presente, e si possano ridisporre gli elementi ora noti in un ordine nuovo.

Il crollo della RDT ha rappresentato una cesura storica con cui la letteratura sta tuttora facendo i conti, sia nella forma di un confronto critico o di una denuncia, sia di una presa di commiato o di un tentativo di salvataggio nello spazio della memoria. La giovane generazione che si confronta con questa cesura sembra concepire la scrittura come il luogo di ricostruzioni individuali attraverso le quali si mira ad acquisire maggiore consapevolezza del passato e del presente in un esercizio di attenzione e di rielaborazione. Questi testi si presentano spesso come amalgami inscindibili di fatti autentici e finzionali, tuttavia, se letti in questa prospettiva, la finzione perde il carattere di rappresentazione di problemi fittizi e finte soluzioni e diventa piuttosto il luogo di un confronto creativo con il passato, volto ad affermare, selezionare, correggere quanto è stato. La scrittura diventa così lo strumento di una rinegoziazione identitaria che impone di fare i conti con i problemi irrisolti del passato, ma che al contempo ricerca, in questo stesso passato, nella forma di ricordi, immagini, simboli e miti culturali, gli stimoli per un rinnovamento

del presente. Attraverso la scrittura si cerca di rifondare equilibri, di denunciare prevaricazioni e di mettere in guardia dai pericoli, il tutto nella prospettiva di un futuro che non vuole rinunciare alla sensibilità e allo sguardo critico acquisiti grazie all'esperienza stessa della sofferenza, della perdita e dell'abuso.

Note

¹ Il termine connota una letteratura di stampo regionalistico e fu usato per la prima volta a fine Ottocento per definire una corrente letteraria che, in opposizione al Naturalismo e ai primi romanzi metropolitani, ambientava di preferenza le proprie storie nelle campagne e nei paesi.

² Se dalla metà degli anni Novanta si registra un ritorno alla finzione letteraria, negli anni immediatamente successivi all'89 dominano, nella letteratura che tematizza la *Wende*, forme documentaristiche, diaristiche e saggistiche (Schirmer 1993, 7; Reimann 2008, 293-294).

³ Julia Franck, nata a Berlino Est nel 1970, è autrice di romanzi e racconti tradotti ormai in più di 30 lingue. Ha debuttato nel 1997 con il romanzo *Der neue Koch* (Il nuovo cuoco, non edito in Italia); nel 2007 ha vinto il prestigioso Deutscher Buchpreis per il romanzo *Die Mittagshfrau* (*La strega di mezzogiorno*, edito in Italia per Le Lettere).

⁴ Cfr. <www.fischerverlage.de/buch/grenzuebergaenge/9783100226044> (03/2013).

⁵ Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice.

⁶ A questo allude la Franck anche nella prefazione (2009, 9-22), intitolata "Die Überwindung der Grenze liegt im Erzählen" (Il superamento della frontiera è opera del narrare).

⁷ Nata a Stralsund nel 1971, Claudia Rusch è inoltre autrice della raccolta di resoconti di viaggio *Aufbau Ost. Unterwegs zwischen Zinnowitz e Zwickau* (2009; Ricostruzione a est. In viaggio tra Zinnowitz e Zwickau) e di *Mein Rügen* (2010, La mia Rügen).

⁸ Il Partito Socialista Unificato di Germania, in tedesco *Sozialistische Einheitspartei Deutschland*, era l'unico partito al potere nella RDT; governò quindi dal 1949 al 1990.

⁹ Nato a Lipsia nel 1971, Jakob Hein è medico e scrittore; ha pubblicato numerosi racconti e romanzi, tendenzialmente umoristici. In traduzione italiana sono usciti *Vielleicht ist es sogar schön*, 2004 (*Magari è anche bello*, 2007) e *Herr Jensen steigt aus*, 2006 (*Il signor Jensen getta la spugna*, 2007). *Mein erstes T-Shirt* non è tradotto in italiano.

¹⁰ Abbreviazione di *Ministerium für Staatsicherheit* (Ministero per la Sicurezza di Stato): era la principale organizzazione per la sicurezza e lo spionaggio nella RDT.

¹¹ Nata a Lipsia nel 1976, Jana Hensel esordisce con *Zonenkinder*, suscitando scalpore e un dibattito acceso. Nel 2008 esce *Neue deutsche Mädchen* (Nuove ragazze tedesche), saggio autobiografico-generazionale, scritto con Elisabeth Raether, e nel 2011 *Warum wir Ostdeutschen anders bleiben sollen* (Perché noi tedeschi dell'Est dobbiamo rimanere diversi). In italiano è stato finora tradotto solo *Zonenkinder*.

¹² Cfr., per una lettura del fenomeno, il saggio introduttivo di Eva Banchelli nel volume da lei curato *Taste the East. Linguaggi e forme dell'Ostalgie* (2006, 9-32). Inoltre la raccolta di saggi *Nostalgia* (Modrzejewski, Snajderman 2003).

¹³ Bluhm vede in questo aspetto l'affermarsi di un vero e proprio 'discorso generazionale' (2005, 21-31).

¹⁴ Termine introdotto negli anni Settanta nell'URSS e nei paesi del blocco orientale per designare il modello di organizzazione sociale vigente, basato sulla dittatura monopartitica, sulla concentrazione dei mezzi di produzione nelle mani dello Stato, sulla pianificazione economica e sul marxismo-leninismo come ideologia ufficiale.

¹⁵ È il termine usato in Germania per indicare la cosiddetta rielaborazione individuale e collettiva del passato nazista.

¹⁶ Nata a Potsdam nel 1972, Jana Simon, nipote di Christa Wolf, è giornalista e saggista. *Denn wir sind anders* è il suo romanzo d'esordio.

¹⁷ Cfr. al riguardo la riflessione di Grätz (2006, 143-146), che in riferimento al romanzo

della Franck definisce la frontiera uno spazio connotato temporalmente e situato tra la condizione del “non più” e quella del “non ancora”.

Riferimenti bibliografici

- Arnold Heinz Ludwig, Hrsg. (2000), *DDR-Literatur der 90er Jahre* (La letteratura della DDR degli anni Novanta), Sonderband, *Text und Kritik*.
- Banchelli Eva (2006), “Memoria delle cose, memoria dei luoghi: considerazioni sul fenomeno dell’*Ostalgie*”, in Ead. (a cura di), *Taste the East. Linguaggi e forme dell’Ostalgie*, Bergamo, Sestante Edizioni, 9-32.
- Barner Wilfried (2006), *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 zur Gegenwart* (Storia della letteratura tedesca dal 1945 ad oggi), München, Beck.
- Bluhm Lothar (2005), “Identität, Erinnerung und Generationendiskurs. Anmerkungen zu Jana Hensels *Zonenkindern*” (Identità, memoria e discorso generazionale. Note su *Zonenkinder* di Jana Hensel), in P. Rossi (Hrsg.), *Fran über sättning tilletik. Acta universitatis ouluensis* (Dalla traduzione all’etica. Atti dell’Università di Oulu), Oulu, Humaniora B64, 21-31.
- (2006), “Herkunft, Identität, Realität: Erinnerungsarbeit in der zeitgenössischen deutschen Literatur” (Origine, identità, realtà: rielaborazione del passato nella letteratura tedesca contemporanea), in U. Breuer, B. Sandberg (Hrsgg.), *Autobiographisches Schreiben in der deutschen Gegenwartsliteratur*. Bd. 1: *Grenzen der Identität und Fiktionalität* (Scrittura autobiografica nella letteratura tedesca contemporanea. Vol. 1: Confini identitari e finzionalità), München, Iudicium Verlag, 69-80.
- Emmerich Wolfgang (1997), *Kleine Literaturgeschichte der DDR* (Breve storia letteraria della DDR), Erw. Neuausgabe, 2. Aufl., Berlin, Aufbau Verlag.
- Franck Julia (2003), *Lagerfeuer*, Frankfurt am Main, Fischer. Trad. it. di Roberta Bergamaschi (2006), *Il muro intorno*, Firenze, Le Lettere.
- (2009), *Grenzübergänge* (Transiti), Frankfurt am Main, Fischer.
- Galli Matteo (2009), “Cronache di Atlantide”, in M. Sisto (a cura di), *L’invenzione del futuro. Breve storia letteraria della DDR*, Milano, Libri Scheiwiller, 217-330.
- Gini Enza (2006), “Zonenkinder. I figli della Zona”, in E. Banchelli (a cura di), *Taste the East. Linguaggi e forme dell’Ostalgie*, Bergamo, Sestante Edizioni, 143-164.
- Grätz Katharina (2006), “Das Andere hinter der Mauer. Retrospektive Grenzkonstruktion und Grenzüberschreitung in Julia Francks *Lagerfeuer* und Wolfgang Hilbig *Das Provisorium*” (L’altro dietro al muro. Costruzione retrospettiva della frontiera e transito nei romanzi *Il muro intorno* di Julia Franck e *Stadio provvisorio* di Wolfgang Hilbig), in B. Beßlic, K. Grätz, O. Hildebrand (Hrsgg.), *Wende des Erinnerns. Geschichtskonstruktionen in der deutschen Literatur nach 1989* (Svolta del ricordo. Costruzioni storiche nella letteratura tedesca dopo il 1989), Berlin, Erich Schmidt Verlag, 243-258.
- Hector Anne (2006), “Vom Stiften und Hinterfragen einer Gedächtnisgemeinschaft in Ostdeutschland. Claudia Rusch und Jana Hensel – Ankunft im Westen” (Fondazione e messa in discussione di una comunità della memoria nella Germania dell’Est. Claudia Rusch e Jana Hensel – Arrivo nell’Ovest), in I. Nagelschmidt, L. Müller-Dannhausen, S. Feldbacher (Hrsgg.), *Zwischen Inszenierung und Bot-*

- schaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen am Ende des 20. Jahrhunderts* (Tra messinscena e messaggio. Sulla letteratura di autrici tedesche alla fine del 20° secolo), Berlin, Franck&Timme, 107-123.
- Hein Jakob (2001), *Mein erstes T-Shirt* (La mia prima t-shirt), München, Piper.
- Hensel Jana (2002), *Zonenkinder*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt. Trad. it. di Maria Giovanna Zini, a cura di K.B. Girardoni-Büch (2009), *Zonenkinder. I figli della Germania scomparsa*, Milano, Mimesis.
- (2004), “Die Normalität des Ausnahmezustands” (La normalità dello stato d’eccezione), in T. Kraushaar (Hrsg.), *Die Zonenkinder und Wir. Die Geschichte eines Phänomens* (I figli della zona e noi. Storia di un fenomeno), Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.
- Krauss Hannes (2007), “Zonenkindheiten. (Literarische) Rückblicke” (Infanzie nella zona. Retrospective (letterarie)), in H. Helbig (Hrsg.), *Weiterschreiben. Zur DDR-Literatur nach dem Ende der DDR* (Continuare a scrivere. Sulla letteratura della DDR dopo il crollo della DDR), Berlin, Akademie Verlag, 89-101.
- Modrezejewski Filip, Snajderman Monika, a cura di (2003), *Nostalgie. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Milano, Mondadori.
- Rauch Marja (2004), “Kinderzone. Kindheit und Autobiographie bei Jana Hensel, Kathrin Aehnlich und Claudia Rusch” (La Zona dei bambini. Infanzia e autobiografia in Jana Hensel, Kathrin Aehnlich e Claudia Rusch), *Praxis Deutsch* 31, 48-54.
- Reimann Kerstin E. (2008), *Schreiben nach der Wende? Wende im Schreiben? Literarische Reflexionen nach 1989/90* (Scrivere dopo l’anno 1989? L’anno 1989 nella scrittura? Riflessioni letterarie dopo il 1989/90), Würzburg, Königshausen & Neumann.
- Rusch Claudia (2003), *Meine Freie Deutsche Jugend*, Frankfurt am Main, Fischer. Trad. it. e cura di Franco Filice (2009), *La stasi dietro il lavello*, Rovereto, Keller.
- (2009), *Aufbau Ost. Unterwegs zwischen Zinnowitz und Zwickau* (Ricostruzione a Est. In viaggio tra Zinnowitz e Zwickau), Frankfurt am Main, Fischer.
- (2010), *Mein Rügen* (La mia Rügen), Hamburg, Mare Verlag.
- Schirmer Bernd (1993), “Literatur braucht Zeit. Anmerkungen zu Büchern der Wendezeit” (La letteratura ha bisogno di tempo. Note sui libri dell’epoca della Wende), *Berliner Lesezeichen* 1, 7-12.

Cantieri tanatologici

Trauma *vs* scrittura nell'opera di Chloé Delaume*

Marika Piva

Università degli Studi di Padova (<marika.piva@unipd.it>)

Abstract:

This article investigates the relationship between trauma and writing in Chloé Delaume's *oeuvre*. *Autofiction*, the genre chosen by the French author, together with her personal idea of literature, creates a fictional universe whose aim is to change the real one. In this way, trauma is, at the same time, the subject of Delaume's books and the result she wants to achieve. The *mise en scène* of her private story, through formal research and language experimentation, aspires to create a new identity for herself and to involve her readers in an individual search for awareness.

Keywords: autofiction, experimental literature, identity, trauma.

1. *Chloé Delaume: finzione una e trina*

Introdurre Chloé Delaume significa, innanzitutto, procedere a un lavoro di raccolta e confronto tra le innumerevoli presentazioni che la scrittrice dà di sé, tanto in testi più evidentemente saggistici¹, quanto in opere meno squisitamente metaletterarie. Nel suo sito (<www.chloedelaume.net>), ad esempio, la pagina biografica è cambiata nel 2012, quando il testo iniziale, creato in contemporanea al sito stesso, è stato sostituito con una redazione completamente diversa; l'aggiornamento della bibliografia, infatti, implica necessariamente una rimessa in causa dell'autodefinizione per una scrittrice che proclama la coincidenza assoluta tra protagonista, narratrice e autrice². La frase che ritorna ossessivamente nei suoi scritti, ripetuta e variata *ad libitum*, e che è divenuta in qualche sorta il suo motto è "Je m'appelle Chloé Delaume. Je suis un personnage de fiction" (Mi chiamo Chloé Delaume. Sono un personaggio di finzione) e il genere che l'autrice rivendica è l'*autofiction*, un annullamento delle frontiere tra vita e scrittura in un atto che non si vuole narcisistico, ma al contrario politico. Si tratta pertanto, in quest'ottica, di una

forma di sopravvivenza in una società governata dal capitalismo, che ci implica e ci annulla nella propria prospettiva; di un modo di reagire alla passività, opponendovi un controllo del racconto in cui la protagonista/narratrice/autrice evolve; di un dominio della propria vita e della possibilità di esercitare una qualche influenza sulla realtà.

Il problema al centro della scrittura di Delaume è, in primo luogo, quello identitario: l'Io della scrittrice è frammentario e, nei suoi testi, si procede non solo alla scomposizione, ma anche all'analisi di ogni singola parte e dei suoi traumi; come appare evidente dalla grafica del sito, nonché dalle opere, la morte è incessantemente sullo sfondo, se non addirittura al centro della scena. Il vecchio Io dell'autrice, quello di cui Chloé Delaume ha invaso e occupato il corpo, è nato nel 1973 da madre francese e padre libanese; in seguito a un breve periodo trascorso a Beirut, la famiglia si trasferisce nella periferia di Parigi e, dopo anni di violenze, il padre uccide la madre prima di suicidarsi di fronte alla figlia di non ancora dieci anni. Questo è il dramma che viene esposto nel secondo romanzo dell'autrice, *Le cri du sablier* (2001; L'urlo della clessidra), e che non smette evidentemente mai di riaffiorare nelle sue opere. L'adolescenza di Nathalie-Anne, questo il suo nome all'anagrafe, trascorre nella casa dei nonni prima e degli zii materni poi, nel segno dell'incomprensione e di seri problemi psichici che la porteranno a tentare ripetutamente il suicidio. Il suicidio è, tra l'altro, il tema centrale di un monologo teatrale, *Éden matin, midi et soir* (2009; Eden mattina mezzogiorno e sera), dove l'impulso di porre fine ai propri giorni viene esorcizzato dall'autrice mettendo in scena un personaggio che, alla fine, cede alla sua "tanatopatia", la malattia della morte. La giovane viene diagnosticata bipolare con tendenza psicotica e viene più volte ricoverata al Sant'Anna, ospedale psichiatrico dov'è ambientato *Certainement pas* (2004; Sicuramente no); anche *Transhumances* (Transumanze), *pièce* teatrale del 2007, ha per protagonisti degli alienati, mentre *La nuit je suis Buffy Summers* (2007; Di notte sono Buffy Summers), rivisitazione del libro-game, ha nuovamente come set un ospedale psichiatrico. A vent'anni Nathalie-Anne diviene prostituta in un locale parigino, esperienza che l'autrice traspone nel suo primo romanzo: *Les mouffettes d'Atropos* (2000, Le mocciose di Atropo); il corpo della donna e la sua posizione nella società vengono rimesse in questione, rendendo la figura femminile moneta corrente. È nel 1999 che nasce Chloé Delaume, dal nome della protagonista di *L'Écume des jours* di Boris Vian, la Chloé che alla fine del romanzo muore per una ninfea nei polmoni, e dal titolo della traduzione parziale di *Alice* di Lewis Carroll a opera di Antonin Artaud: *Larve et l'aume*. Boris Vian rappresenta una vera e propria rivelazione nella sua vita, come la scrittrice racconta in *Les juins ont tous la même peau* (2005; Tutti i giugno hanno la stessa pelle): le fa scoprire la Letteratura ("Avant *L'Écume des jours* les livres racontaient: ils ne me disaient pas", Delaume 2009a, 21; Prima di *La Schiuma dei giorni* i libri raccontavano: non mi dicevano nulla) e le svela la sua natura ("Je suis la maladie d'un mort", *ivi*, 7; Sono la malattia di un morto). Il rapporto preferenziale tra Delaume e

Vian si sviluppa su una serie di macabre casualità – il giorno e il mese di nascita dei due autori sono i medesimi (il 10 marzo) e Vian è morto in giugno, come i genitori della scrittrice –, ma soprattutto si basa sulla centralità della parola: “Raconter des histoires, simplement des histoires, user des mots sans y prendre garde ce n’est pas leur rendre service. *Il n’est pas malheureux, dit la souris, il a de la peine*” (ivi, 27; Raccontare storie, semplicemente storie, usare parole senza prestarvi attenzione non è far loro un favore. *Non è triste, disse il topo, è addolorato*)³. Come sottolinea Marc Décimo (2008, 317), anche nel rapporto che Chloé Delaume intrattiene con i defunti che popolano la sua storia dominano le parole, a volte mortifere, a volte catartiche.

La scoperta della letteratura consiste nella presa di coscienza della centralità della forma nell’opera, preoccupazione che rimarrà ininterrottamente dominante per Delaume, la quale non nega che la scrittura possa essere in qualche modo terapeutica, ma che proclama la necessità dell’aspetto estetico, nella scrittura come nella vita: “Faire de sa vie une œuvre d’art, et d’une œuvre d’art sa vie” (Delaume 2010a, 112; Fare della propria vita un’opera d’arte, e di un’opera d’arte la propria vita). Ogni scritto, per l’autrice, è un vero e proprio cantiere dove la sperimentazione a livello di lessico, sintassi, strutturazione del testo e genere letterario primeggia sul vissuto traumatico. Posto quindi che il passato drammatico, la propensione alla morte e l’approccio autoptico costituiscono la base e la tela di fondo della maggior parte dei suoi testi, rimane da analizzare come questi divengano opere letterarie. Myriam Ponge sintetizza egregiamente come la costruzione dell’Io dell’autrice Chloé Delaume si sia sviluppata in reazione a traumi biografici che sono divenuti oggetto di variazioni stilistiche; la creazione, per quest’autrice, si basa su giochi che vertono sulla “finzionalizzazione di un *Io-scrittore*” (2011, 107)⁴.

2. Scrivere il trauma

Il trauma alla base della produzione di Chloé Delaume è, come si accennava, quello familiare: il padre violento uccide la madre e poi si suicida davanti alla figlia; la famiglia materna non capisce l’orfana, chiama il dramma che l’ha colpita “l’incidente” e le nasconde per anni che l’assassino della madre non era in realtà il suo padre naturale; infine, il fallimento del suo primo matrimonio mina ulteriormente il suo rapporto con gli uomini (si veda a questo proposito *Mes week-end sont pire que les vôtres*, 2001; I miei week-end sono peggiori dei vostri). Queste difficili relazioni si incrociano, in un complesso sistema di causa-effetto, con la malattia di cui soffre la scrittrice – che, come abbiamo segnalato, è affetta da disturbo bipolare – e con la decisione di creare un personaggio di finzione, Chloé Delaume, che farà dell’*autofiction* il suo terreno d’elezione e della propria vita l’oggetto preferenziale di scrittura.

Sebbene questi aspetti appaiano spesso assieme nelle pagine dell’autrice ed esibiscano le loro mutue interferenze, alcuni testi focalizzano più esplicitamente una prospettiva, sia dal punto di vista dei dettagli messi in luce, sia per quanto

concerne le tecniche narrative utilizzate. Per limitarci a un solo esempio, la polifonia presente in *La Vanité des Somnambules* (2002, *La Vanità dei Sonnambuli*) non si circoscrive alla voce del corpo – quello che alla nascita ha ricevuto il nome Nathalie-Anne Abdallah – e a quella del personaggio di finzione che ne ha preso possesso – Chloé Delaume –; la narrazione alla prima persona coinvolge anche il punto di vista della madre, Soazick Leroux, e quello del padre, Selim Abdallah, per decretare l'impossibilità dell'unione che ha dato vita alla narratrice e che ha portato solo alla sua alienazione, a una carneficina e all'assenza.

La violenza, così come la menzogna e il silenzio, rappresentano diversi aspetti della ferita che viene riportata sulla carta tramite un'esplorazione incessante del difficile rapporto tra evento traumatico e racconto. Come l'autrice non si stanca mai di ripetere, l'obiettivo della sua scrittura non è il contenuto, ma il modo in cui questo diviene letteratura. Il trauma viene rappresentato spesso attraverso una trasformazione grammaticale e/o linguistica: il passaggio dalla terza persona singolare alla prima simboleggia un'appropriazione del racconto e la conquista di una voce individuale per poter narrare la propria verità; i giochi di parole divengono un'indagine sul senso nascosto dei lemmi, che non sempre corrisponde meramente a quello riportato dal dizionario, ma che esplora invece assonanze ed etimologie, alla ricerca di un potere da esercitare sulle cose nominate.

Se la scrittura diviene per Delaume un modo per dare la propria forma alla storia, e quindi a se stessa, la finzione ne rimane un aspetto essenziale. Da un lato, l'invenzione è messa sotto accusa in quanto menzogna volta a salvare le apparenze: in questo senso vengono denunciate le bugie della nonna relativamente al concepimento dell'autrice e la versione familiare della morte dei genitori in un incidente automobilistico, inutile tentativo di arginare i danni psicologici della bambina; allo stesso modo vengono prese di mira la vergogna provata dalla madre per il nome e le origini del marito, nonché le bugie destinate a nascondere le violenze domestiche di cui madre e figlia sono oggetto. D'altro canto, l'invenzione diviene una forma di sopravvivenza; giacché l'esistenza reale è inaccettabile, l'autrice ne crea altre di parallele: *in primis* evidentemente Chloé Delaume, scrittrice che diviene la sua nuova definitiva identità; la figura ricorrente di Clotilde Mélisse, doppio letterario dell'autrice; Adèle Trousseau, suicida seriale malata di tanatopatia (*Éden matin midi et soir*)⁵. Curiosamente, queste creazioni non si limitano all'ideazione di *alter ego*, ma riguardano anche e soprattutto il campo della morte; nelle pagine di Delaume, infatti, spiccano innumerevoli scene fittizie di decessi e suicidi, che durante l'adolescenza della narratrice avevano assunto la forma di storie ideate per giustificare le sue crisi di pianto: gli zii materni si fanno chiamare papà e mamma e la ragazzina viene accusata, da chi non conosce la sua vera storia, di inventare il suo statuto di orfana e di essere una mitomane, "Les phobies narratives se substituent chaque jour davantage chaque jour aux troubles légitimes" (Delaume 2002, 96; Le fobie narrative si sostituiscono ogni giorno di più ogni giorno ai disturbi legittimi). Nascono così, a scopo di difesa, l'ideazione della morte della migliore amica

immaginaria, come quella della nonna, il cui annuncio precede di un mese il decesso reale del nonno, e la narratrice conclude: “Je ne pouvais pas le blairer mais je reste éplorée quatre mois consécutifs persuadée d’être atteinte du complexe de Cassandre” (*ibidem*; Non lo sopportavo, ma rimango sconsolata per quattro mesi di seguito convinta di essere affetta dal complesso di Cassandra). I traumi fittizi servono a nascondere quelli reali, o quanto meno a rendere questi ultimi in qualche modo accettabili e gestibili; ciò non toglie che l’invenzione può a sua volta divenire generatrice di altri traumi inattesi.

Il mondo ludico rappresenta un’ulteriore possibilità di sublimazione, innanzitutto l’universo virtuale del videogioco di simulazione *The Sims*, dove il personaggio di finzione Chloé Delaume trova rifugio dopo essere stata cacciata dal corpo di cui aveva preso possesso: “A contrario du corps que j’avais piraté je sais qu’ici jamais je ne serai suppliciée. Le programme qui m’héberge n’a pas de .exe concernant le monopole de la douleur. Le programme qui m’héberge n’a pas de point final” (Delaume 2003, 11; Al contrario del corpo che avevo piratato so che qui non sarò mai suppliziata. Il programma che mi ospita non ha .exe relativi al monopolio del dolore. Il programma che mi ospita non ha un punto finale). Quest’esplorazione del mondo virtuale rappresenta, senza dubbio, l’occasione ideale per ricreare la propria identità attraverso la reincarnazione in un avatar in tutto e per tutto controllabile: “Je suis l’incontestable maîtrise” (ivi, 22; Sono l’incontestabile controllo). In quel mondo di pixel, la semplicità e l’organizzazione binaria sono una garanzia di assenza di dolore, non esistono nemmeno gli incubi che tormentano invece la narratrice nella realtà:

Les Sims sont dénués d’inconscient. Ce qui explique qu’ils soient autant en paix avec eux-mêmes. Être un Sims est très reposant. Ils n’ont aucun imaginaire, aucun trauma existentiel, aucune pulsion morbide ou presque. Les Sims ne peuvent être névrosés, psychotiques, schizophrènes, paranoïaques, aphasiques, mythomanes, hystériques, anorexiques, atteints de troubles obsessionnels compulsifs, ni plus génériquement mabouls. (61)

I Sims sono sprovvisti d’inconscio. Il che spiega perché siano tanto in pace con se stessi. Essere un Sims è molto riposante. Non hanno nessun immaginario, nessun trauma esistenziale, nessuna pulsione morbosa o quasi. I Sims non possono essere nevrotici, psicotici, schizofrenici, paranoici, afasici, mitomani, isterici, anoressici, affetti da disturbi ossessivi compulsivi, né più in generale fuori di testa.

Come abbiamo già sottolineato, benché il trauma abbia fortemente segnato la vita e la produzione dell’autrice, quest’ultima ripete senza tregua che quel che conta non è la storia che viene raccontata, ma come questa viene raccontata. La scelta del suo pseudonimo è significativa in questo senso, in quanto fusione del nome di battesimo di un personaggio di Boris Vian e di un patronimico derivato dalla traduzione “antigrammaticale” di *Alice* da parte di Antonin Artaud⁶, un omaggio al ruolo centrale ricoperto dalla lingua in questi testi. Il trauma contro il quale lotta la scrittrice non è semplicemente quello personale, ma anche, e soprattutto, quello del suo rapporto con la letteratura e la realtà. Se i libri, pri-

ma di leggere Vian, raccontavano, ma non le dicevano nulla, così, prima della sua nascita come Chloé Delaume, l'autrice non poteva essere davvero se stessa, in quanto prigioniera della finzione collettiva che “scrive” – e quindi determina – tutti coloro che non si trasformano in personaggi di finzione per poter raccontare, in prima persona e in piena coscienza, la propria storia. Il rapporto con Boris Vian, così come ripercorso in *Les juins ont tous la même peau*, è ricco di coincidenze e somiglianze, prima fra tutte la consapevolezza della morte raggiunta grazie a un'esperienza diretta: Vian malato di cuore, Delaume testimone dell'assassinio-suicidio dei propri genitori e suicida seriale fin dai dodici anni.

Bien sûr c'est le contraire. Le contraire très exact de Boris Vian Boris [...]. Bombe à retardement dans la cage thoracique, ses lendemains désormais se savent damoclésés. Mais ça ne change rien. Non vraiment rien du tout. Au fait qu'à douze ans quel que soit le côté, le côté de la berge, traverser ou rester dès qu'on approche du Styx, dès qu'on entend l'écho de ses flots clapotis la notion de sursis s'imprime au quotidien. (Delaume 2009a, 48)

Naturalmente è il contrario. Il perfetto contrario di Boris Vian Boris [...]. Bomba a scoppio ritardato nella cassa toracica, i suoi domani sanno ormai di essere quelli di Damocle. Ma questo non cambia niente. No, proprio niente. Al fatto che a dodici anni qualsiasi sia il lato, il lato dell'argine, attraversare o restare, quando ci si avvicina allo Stige, quando si sente l'eco sciabordio delle sue onde, la nozione di rinvio si imprime nel quotidiano.

Questo impulso inarrestabile di morte ritorna in modo ossessivo nelle pagine della scrittrice, fino a divenire addirittura il tema di un monologo dal meccanismo a orologeria: *Éden matin midi et soir*. Adèle Trouseau, ricoverata in ospedale per l'ennesimo tentativo di suicidio, disquisisce per cinquanta minuti – il tempo che separa due suicidi in Francia – sul suo male, la tanatopatìa, per concludere: “Il est dit un suicide toutes les 50 minutes, ce matin ça y est, c'est mon tour” (Delaume 2009b, 46; Si dice un suicidio ogni 50 minuti, questa mattina ci siamo, è il mio turno). Specchio deformato dell'autrice stessa, Adèle ne condivide dei tratti: le allucinazioni che le fanno credere di decomporsi, l'essere in cura psichiatrica⁷, il ricordo del primo tentativo di suicidio avvenuto mangiando delle bacche velenose. Si tratta, in quest'ultimo caso, del medesimo episodio raccontato in prima persona da Chloé Delaume in *Les juins ont tous la même peau*⁸, ma lì il fatto è successivo al trauma familiare che ha colpito l'autrice, mentre, in *Éden matin midi et soir*, esso viene anticipato a quando Adèle ha sei anni ed è la madre stessa a redarguire la bambina sulla pericolosità delle bacche. Non si tratta di una mera variazione formale; nel tentativo di liberarsi catarticamente dall'ossessione di togliersi la vita, Chloé Delaume crea un doppio che non ha alcuna giustificazione biografica per il suo male: Adèle prova continuamente il desiderio di porre fine ai suoi giorni, sebbene sia in preda ai sensi di colpa nei confronti della famiglia, benché sia consapevole delle sue responsabilità e, soprattutto, anche se “La thanatopathie, moi, je suis née avec. Il ne s'est rien passé, je n'ai perdu personne, à part moi, dès le début” (26; Con la tanatopatìa

io ci sono nata. Non è successo niente, non ho perso nessuno, a parte me stessa, fin dall'inizio). Il vuoto esistenziale che spinge al suicidio perde ogni connessione con un evento traumatico scatenante, il trauma si colloca nell'esistenza stessa e non ha alcuna soluzione come nessuna causa individuabile.

L'aspetto terapeutico della scrittura non viene negato, semplicemente relegato in secondo piano, se non addirittura dietro le quinte. Questa variazione di prospettiva è particolarmente difficile da cogliere appieno in testi che mettono quasi sistematicamente al loro centro l'Io della scrittrice e i drammi che ne hanno segnato l'esistenza, e, di fatto, quasi tutti i rapporti con i lettori che vengono trasposti su carta evidenziano il sostanziale fraintendimento che è alla base delle loro letture. In *La règle du je*, Delaume si dice offesa dall'affermazione che le viene rivolta da una lettrice, secondo la quale la letteratura è una forma di resilienza; l'utilizzo del termine *resilienza* offre, tra l'altro, l'occasione per l'inserimento di una definizione di tale lemma, tratto degli studi medici sul trauma⁹. Il romanzo *Une femme avec personne dedans* (2012, Una donna con nessuno dentro), invece, si apre con la telefonata della madre di una lettrice di Chloé Delaume, che informa la narratrice del suicidio della propria figlia: si trattava di un'aspirante scrittrice che voleva a sua volta divenire Chloé Delaume, forte delle violenze subite in famiglia e convinta che la ricetta trovata da colei che considerava il suo modello potesse venire duplicata e riproposta; l'*autofiction*, in questa visione falsata, viene a incarnare un processo di riproduzione mimetica del vissuto traumatico, una sorta di espediente volto a ottenere effetti curativi sullo scrivente. La pietra d'inciampo rimane la forma: per ottenere dei testi dal valore letterario, secondo Delaume, l'imitazione deve cedere il passo a una ricerca originale che implichi, innanzitutto, una profonda investigazione della lingua al fine di poter trovare una voce singolare.

L'equivoco è complicato dal fatto che l'opera di Chloé Delaume si colloca al pericoloso incrocio di due tendenze fortemente criticate e che spesso si ibridano: il genere dell'*autofiction* e la scrittura del trauma. L'originalità dell'autrice è duplice. In primo luogo, Delaume compie un atto di fede assoluta nei confronti dell'*autofiction*, considerata come atto fondatore non solo della propria opera, ma anche della propria identità: ogni testo ha un'influenza non del tutto prevedibile sulla sua vita; gli oggetti, come la lingua, possiedono dei poteri magici e possono trasformare tanto l'Io, quanto la realtà esterna. In secondo luogo, la peculiarità di quest'autrice si coglie nella valutazione del trauma che è alla base della sua esistenza, e che è indubitabilmente legato alla sua nascita come scrittrice: nella sua lucida e implacabile ricerca, non vi è spazio per le giustificazioni, né di fronte a se stessa né di fronte agli altri, tanto meno vi può prendere posto l'autocompiacimento o l'autocommiserazione. Ogni suo testo è un cantiere dove la storia – quasi sempre la stessa, vista in momenti e da punti di vista differenti – viene piegata per poter entrare nella forma prescelta, continuamente diversa, e per poter rispondere alle parole che ne assicureranno la narrazione. La quotidianità messa in scena nasconde dei drammi che non vengono esibiti, ma

semplicemente suggeriti; si tratta, in fin dei conti, di una storia tra le tante che non vuole tanto essere ascoltata quanto farsi ascoltare, obbligando a uno sforzo attivo il lettore che deve, di volta in volta, trovare la giusta chiave di lettura.

Si prendano ad esempio due brevi racconti usciti, a due anni di distanza, per L'une & l'autre nella collana "... de vos nouvelles", fascicoletti stampati su carta giallo-verde e rilegati con un filo nero. *Narcisse et ses aiguilles* (2009, Narciso e i suoi spilli) e *Le deuil des deux syllabes* (2011; Il lutto delle due sillabe) si aprono su due false piste: in un caso la sparizione di un "elle", perdita da cui la narratrice non riesce a riprendersi, nell'altro la ricaduta in un qualcosa che viene paragonato a una malattia, disturbo dal quale la protagonista credeva di essere guarita. Si tratta, nel primo caso, di un paio¹⁰ di scarpe col tacco uscite dal mercato, nel secondo, del fatto di aver ricominciato a usare la parola *maman*. Il gioco è evidente, il dramma esibito poggia su una cosa estremamente frivola, laddove la malattia risulta essere un evento banalissimo. In realtà, però, il rovesciamento messo in scena è duplice: le scarpe in questione simboleggiano, per la protagonista, il superamento del dramma familiare – si tratta di scarpe bianche con delle striature a goccia rosse, che figurano l'evoluzione delle ballerine macchiate dal sangue materno al momento dell'omicidio –, mentre il fatto di pronunciare la parola *maman* implica che alla narratrice capita ancora di parlare della madre come se fosse viva, ergo, il lutto non è ancora superato. In *Narcisse et ses aiguilles*, la ricerca del Graal diviene la relazione tragi-comica delle difficoltà e delle disillusioni di una giovane donna, che cerca di conquistare un oggetto magico e che deve affrontare l'incomprensione di chi considera questo suo rito di passaggio una semplice frivolezza; il nome delle scarpe – *Splash Patent Paintdrip Pump* – viene ripetuto senza sosta, interrompendo la narrazione come un mantra o la formula di un rito propiziatorio dai toni cupi. Quest'alto valore emblematico dell'oggetto viene esplicitato dall'autrice stessa:

Ce sera mon trophée, pour ne pas dire mon massacre, même si au creux du cuir aucune taxidermie. Ce sera ma vengeance, ma réponse à mon père, vois comme je suis si haute, vois comme j'ai de ton crime su faire une œuvre d'art. Admire Chloé, la femme. Regarde-là, papa, regarde. Ses ballerines engorgées, claque de ton propre sang, rigoles sur le carrelage, le plus rouge c'est maman, maintenant, oui, regarde. Par ces seuls escarpins, je te toise ironique, hautaine, que dis-tu? Elles font putes. Mais oui, bien sûr papa. Elles ne sont pas discrètes, elles affichent mon passé, à chaque pas elles l'enfoncent. Tu entends bien le bruit de leurs talons dans le noir? Il te scande: tu es mort, oui papa tu es mort, c'est ta faute, tu r'es tué. (Delaune 2009c, 30-31)

Sarà il mio trofeo, per non dire il mio massacro, anche se nell'incavo del cuoio nessuna tassidermia. Sarà la mia vendetta, la mia risposta a mio padre, vedi come sono alta, vedi come del tuo crimine ho saputo fare un'opera d'arte. Ammira Chloé, la donna. Guardala, papà, guarda. Le sue ballerine ingorgate, schiaffo del tuo stesso sangue, rigagnoli sulle piastrelle, quello più rosso è mamma, adesso, sì, guarda. Con queste sole scarpe, ti squadro ironica, altezzosa, che dici? Fanno puttana. Ma sì, certo papà. Non sono discrete, ostentano il mio passato, a ogni passo lo affondano. Lo senti il rumore dei tacchi nel buio? Ti scandisce: sei morto, sì papà sei morto, è colpa tua, ti sei ucciso.

D'altro canto, in *Le deuil des deux syllabes*, il fatto di tornare a pronunciare la parola *maman* porta la narratrice a interrogarsi su una figura che ha perduto quando aveva dieci anni e di cui non conosce quasi nulla; quest'inchiesta fa emergere una serie di opposizioni apparentemente insanabili tra madre e figlia, prima fra tutte la profonda diversità nell'intendere la letteratura: "Ton rapport à la langue est si inexistant que nous ne pourrions être que deux parfaites étrangères, maman. Pire encore, soyons franche: tu étais à l'ennemi. Non pas aux antipodes, très clairement à l'ennemi" (Delaume 2011, 24; Il tuo rapporto con la lingua è talmente inesistente che avremmo potuto essere solo due perfette estranee, mamma. Peggio ancora, siamo franche: eri dalla parte del nemico. Non agli antipodi, chiaramente dalla parte del nemico). Alla protagonista non rimane che compiere un rito magico per liberarsi da questo "trauma ancré", da questa "psychose résistante" (ivi, 26; trauma radicato; psicosi resistente), si tratta del funerale della parola *maman*, ritagliata in una notte di luna piena dal *Petit Robert* e bruciata; il lutto, nell'universo di Delaume, può essere superato solo eliminando il termine che ne è divenuto il sinonimo e il simbolo.

3. Il potere della scrittura

Appare evidente che della sua storia drammatica e atipica Delaume preleva solo l'essenza, puntando piuttosto i riflettori su dettagli ed episodi apparentemente anodini, o, come avviene in altri casi, complicando volontariamente la narrazione per rendere opaco il referente che ne è alla base. Non a caso i termini che ricorrono nelle pagine dove l'autrice parla del proprio mestiere sono "laboratoire/chantier", "outils" e "expérimentation" (laboratorio/cantiere; attrezzi; sperimentazione). Se la sua opera costituisce una sorta di universo composto, a oggi, di una ventina di libri dove ogni parte è indipendente, ma prende significato all'interno del sistema, i suoi testi sono per lo più, come li definisce lei stessa, "objets hybrides, qui interrogent la notion de forme et d'expérience esthétique frontalement" (<www.chloedelaume.net>; oggetti ibridi, che interrogano frontalmente la nozione di forma e di esperienza estetica).

La scrittura di Delaume nasce da un trauma, riporta alla luce l'evento ridando voce alla vittima, cerca di ricostituire un'identità a partire dai frammenti dell'Io irrimediabilmente distrutto, traumatizza il lettore cercando di trasmettergli lo stimolo per uscire dalla finzione collettiva, per creare e controllare la propria auto-finzione. È in tale senso che va accettato il rifiuto dell'autrice a una certa lettura terapeutica della letteratura, dove la scrittura viene, per l'appunto, ridotta a resilienza. Il testo non serve a far risorgere il passato, bensì a seppellirlo definitivamente, nella consapevolezza che alcune ferite non potranno mai essere curate; parlando di *Le cri du sablier*, ad esempio, Evelyne Ledoux-Beaugrand evidenzia come la scrittura non miri a esumare l'immagine del padre vivo, ma a inumare il padre morto "scavandogli una

tomba dove possa rimanere il morto che di fatto è” (2008, 51)¹¹. I testi di Chloé Delaume vorrebbero chiudere col passato, il crimine commesso e le macchie indelebili sulla sua esistenza, la figura della madre e il suo giudizio tradizionalista sulla vita e sulla scrittura. La ricreazione di una propria identità si fa non tanto attraverso la scrittura, quanto nella scrittura stessa, scrittura che diviene, ripetiamolo, un modo per cambiare la realtà, non per superare il trauma necessariamente in modo positivo. Il romanzo *Dans ma maison sous terre* (2009, Nella mia casa sotto terra), esemplarmente, ha come scopo esplicito quello di uccidere la nonna materna e, in *Une femme avec personne dedans*, Delaume insiste sulla vicinanza dell'*autofiction* alla magia nera. La realtà e la sua finzione subdolamente traumatica vanno smantellate e il mezzo per farlo è la sperimentazione; quest'ultima critica ferocemente il sistema letterario esistente, mette in questione il supporto cartaceo imbastardendolo con altri supporti¹², smonta i generi tradizionali praticando un'*autofiction* sperimentale che fagocita generi e prodotti diversi, mina la stessa lingua sciogliendone la sintassi e rimettendo al centro la parola nella sua duplice natura di *signifiant* e *signifié*, investe tutto sul rapporto forma-contenuto e sul loro potere incommensurabile. Come sostiene Décimo (2008, 320), il libro è una soluzione in quanto permette di attirare l'attenzione del lettore sul peso delle parole, attenzione che è mancata tanto ai genitori quanto alla bambina conducendo così al dramma e al senso di colpa; il libro rappresenta una testimonianza di come la scrittura permetta la ricostruzione della vigilanza dell'autrice.

E alle accuse di narcisismo, autoreferenzialità e mancato *engagement*, che da sempre accompagnano le sue pubblicazioni, l'ultima risposta di Delaume – che già sotto le spoglie di Clotilde Mélisse, in *Certainement pas*, affermava di considerare la letteratura come una forma di guerra santa – è un'interrogazione violenta sulla responsabilità dell'autore; questi, nella sua fede nel linguaggio e nell'*autofiction*, non pare affatto esente dagli attacchi del reale e dai suoi traumi. Lo statuto di vittima e la verità della sofferenza non legittimano la scrittura in quanto letteratura; la scrittura non lenisce, ma potenzia il dolore sollecitandolo; l'appello dai toni apocalittici – fatto nel momento in cui l'*autofiction* passa all'*autofixion* – è “la subjectivité peut modifier le réel, imposez les pourtours de votre identité, celle que voudraient dissoudre les fictions collectives imposées quotidiennes: c'est là la Fin des Temps” (Delaume 2012, 139-140; la soggettività può modificare il reale, imponete i perimetri della vostra identità, quella che le finzioni collettive imposte quotidianamente vorrebbero dissolvere: è questa la Fine dei Tempi).

Note

* Scrittrice, *performer*, responsabile di una collana editoriale, Chloé Delaume (1973, all'anagrafe Nathalie-Anne Abdallah, poi Nathalie Dalain) fonda la sua produzione sull'*autofiction* e sulla sperimentazione. Dal suo esordio romanzesco nel 2000 ha pubblicato una ventina di volumi e numerosi racconti. Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice.

¹ “Visite guidée” (Visita guidata), lezione tenuta nel 2006 alla Bibliothèque Nationale de France e pubblicata l’anno successivo nel collettivo *Neuf leçons de littérature*; “S’écrire mode d’emploi” (Scriversi istruzioni d’uso), conferenza a Cerisy del 2008 edita in *Autofiction(s)* nel 2010; *La règle du je* (La regola dell’io), saggio auto-fittizio sull’*autofiction* del 2010. L’opera di Chloé Delaume è totalmente inedita in italiano, tutte le traduzioni sono quindi a cura della scrivente; data la forte sperimentazione lessicale e sintattica che caratterizza i testi dell’autrice, si tratta di mere traduzioni di servizio.

² All’interno di questo saggio, i tre termini – protagonista, narratrice e autrice – vengono quindi usati come sinonimi quando si analizzano le opere che afferiscono all’*autofiction*; i dettagli biografici sono tratti esclusivamente dai testi dell’autrice.

³ Il corsivo, presente nell’originale, segnala la citazione chiave del romanzo di Vian, un vero e proprio mantra nell’opera di Delaume.

⁴ “[L]a fictionnalisation d’un *Je-écrivant*”.

⁵ Quanto a Daphné, che fa la prostituta per un paio d’anni per mantenersi, in *Les mouffettes d’Atropos* essa rappresenta una vera e propria seconda identità della protagonista, che vive due vite parallele in una sorta di schizofrenia. Si veda a questo proposito Piva 2012, 19-21.

⁶ Com’è noto, il testo di Artaud ha come sottotitolo *Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll* (*Impresa anti-grammaticale su Lewis Carroll e contro di lui* nella traduzione italiana di Carlo Pasi).

⁷ La scrittrice soffre però di bipolarismo, mentre al personaggio Adèle viene diagnosticata una psicosi a tendenza suicida.

⁸ Un altro dettaglio che ritorna nei due testi, cosa tutt’altro che rara nelle opere di Delaume, è la contrapposizione tra la mancanza di volontà di vivere della protagonista e le malattie di cuore: “Seulement ma déficience, personne ne la prend en compte. Il faudrait pour cela qu’elle soit physiologique, pourtant c’est encore pire qu’avoir un soufflé au cœur” (Delaume 2009b, 21; Solo che la mia deficienza nessuno la prende in considerazione. Bisognerebbe che fosse fisiologica, eppure è ancora peggio di avere un soffio al cuore).

⁹ “*La résilience est un phénomène psychologique qui consiste, pour un individu affecté par un traumatisme, à prendre acte de l’événement traumatique pour ne plus vivre dans la dépression. La résilience serait rendue possible grâce à la réflexion, à la parole, et à l’encadrement médical d’une thérapie, d’une analyse*” (Delaume 2010b, 65, corsivo nell’originale; *La resilienza è un fenomeno psicologico che consiste, per un individuo affetto da un trauma, a prendere atto dell’avvenimento traumatico per uscire dalla depressione. La resilienza sarebbe resa possibile dalla riflessione, dalla parola e dal quadro medico di una terapia, di un’analisi*); si veda Piva 2011, 22-23.

¹⁰ *Paire* in francese è di genere femminile, quindi il pronome che vi si riferisce è *elle*.

¹¹ “[L]ui creusant un tombeau où il puisse demeurer le mort qu’il est”.

¹² Oltre al mondo dei videogiochi, sono innumerevoli i rinvii al mondo musicale: diversi testi di Delaume rimandano addirittura il lettore a tracce audio presenti nel web. Un posto a parte meritano le illustrazioni che spesso costellano e accompagnano le sue opere.

Riferimenti bibliografici

- Décimo Marc (2008), “De quelques histoires de famille à la naissance de Chloé Delaume: traumas et usage singulier de la langue”, in M.L. Clément, S. van Wesemael, eds. (2008) *Relations familiales dans les littératures française et franco-phone des XXe et XXIe siècles*, Paris, L’Harmattan, 2 t., II, 315-322.
- Delaume Chloé (2002), *La vanité des somnambules* (La vanità dei sonnambuli), Paris, Léo Scheer.
- (2003), *Corpus simsi*, Paris, Léo Scheer.

- (2009a [2005]), *Les juins ont tous la même peau. Rapport sur Boris Vian* (Tutti i giugno hanno la stessa pelle. Rapporto su Boris Vian), Paris, Points.
- (2009b), *Éden matin midi et soir* (Eden mattina mezzogiorno e sera), Nantes, Joca Seria.
- (2009c), *Narcisse et ses aiguilles* (Narciso e i suoi spilli), Paris, L'une & l'autre.
- (2010a), "S'écrire mode d'emploi" (Scriversi istruzioni d'uso), in C. Burgelin, I. Grell, R.-Y. Roche (éds.), *Autofiction(s)*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 109-126.
- (2010b), *La règle du je. Autofiction: un essai* (La regola dell'io. *Autofiction: un saggio*), Paris, PUF.
- (2011), *Le deuil des deux syllabes* (Il lutto delle due sillabe), Paris, L'une & l'autre.
- (2012), *Une femme avec personne dedans* (Una donna con nessuno dentro), Paris, Seuil.
- Chloé Delaume Website: <<http://www.chloedelaume.net>> (12/2012).
- Ledoux-Beaugrand Evelyne (2008), "Filles du père? Le spectre paternel chez quelques auteures contemporaines", in M.L. Clément, S. van Wesemael (éds.), *Relations familiales dans les littératures française et francophone des XXe et XXIe siècles*, Paris, L'Harmattan, 2 t., I, 49-57.
- Piva Marika (2011), "Autofiction e autocritique. L'io e il genere letterario nella narrativa francese contemporanea", in A. Gullotta, F. Lazzarin (a cura di), *Scritture dell'io. Percorsi tra i generi autobiografici della letteratura europea contemporanea*, Bologna, I libri di Emil, 13-29.
- (2012), *Nimphæa in fabula. Le bouquet d'histoires de Chloé Delaume*, Perugia, Aguaplano.
- Ponge Myriam (2011), "La mise en abyme de la médiation ou le cas de l'auteur personnage d'autofiction de Chloé Delaume", in A. Alvès, M. Pourchet (éds.), *Les médiations de l'écrivain. Les conditions de la création littéraire*, Paris, L'Harmattan, 97-110.

“Costruiscimi una casa difficile, dolente”. Ramsey Nasr, poeta laureato d’Olanda (2009-2013)*

Marco Prandoni

Università degli Studi di Bologna (<marco.prandoni@unibo.it>)

Abstract:

In this article I analyse the evolution of Ramsey Nasr (Rotterdam 1974) from neo-romantic to committed “political” poet. I particularly focus on the way he positioned himself, poetically and mediatically, during the years 2009-2013 – a period of economic crisis and social and political unrest – in his capacity of Poet Laureate of The Netherlands, a highly symbolic function. Supposed to represent the “nation”, in public lectures/perfor- mances he fully engaged in the polarised debate around the boundaries of historical and contemporary Dutchness. Being self half-allochtonous (Dutch-Palestinian) with a transcultural background, in his poetry he performed a multiple, plural, instable personal and collective identity, questioning any essentialistic and seemingly stable definition of the Dutch cultural identity, as of any other identity construction: the Christian, the Calvinist, the European etc. Nasr did not hesitate to provoke the political establishment, by topicalizing and investigating traumas in Dutch history and in contemporary society (Holocaust, multiculturalism and integration of Muslim migrants, Israeli-Palestinian conflict etc). Instead of erasing these traumas from collective memory, or turning them into museum- pieces, he stated the necessity for everyone to meditate on them in new, daring, hybridized forms.

Keywords: Dutch literature, hybridization, migrant literature, multi- culturalism, performative poetry, trauma.

1. *Gli Early Years di un poeta “neerpalestinese”*

A fine 2004, Ramsey Nasr viene nominato poeta cittadino di Anversa. Non è anversese, è “Nederpalestijns” (Nasr 2009, 266; neerpalestinese), come si definisce scherzosamente lui stesso, cioè per metà olandese, di Rotterdam, città in cui è nato (nel 1974) e cresciuto, e per metà palestinese. Conosce bene Anversa, per averci vissuto, studiato teatro e lavorato come drammaturgo e attore per quasi tredici anni, ma non vi si è mai sentito davvero a casa, per

propria stessa ammissione. Per la precisione, non si sente “abbracciato” da Anversa come non si è mai sentito abbracciato da nessuna delle città della sua vita. Il primo impulso di Nasr è quello di rifiutare tale nomina, trovando assurda l’idea di succedere nell’incarico a Tom Lanoye, espressione del genio fiammingo più genuino. Alla fine si abitua all’idea: interpreterà il ruolo di poeta ufficiale da *outsider*, sforzandosi di assumere nella sua voce la polifonia di Anversa, di tutta Anversa. Sono dei panni in cui si sente a proprio agio e che lo porteranno a una condizione di felicità personale e fecondità artistica. Per la prima volta, si sentirà infatti pienamente “inwoner” (abitante) di una città (Nasr 2009, 265-271, *passim*).

Attore già affermato, come poeta, Nasr ha esordito nel 2000 con la raccolta *27 gedichten en Geen lied* (27 poesie e Nessuna canzone), a cui segue *onhandig bloesemend* (una fioritura impacciata) nel 2004¹. Come nota Franco Paris, fin dal *Prelude* della prima raccolta

l’autore si propone immediatamente come disgregatore della perfezione nonché demiurgo [...] Più in là ci si imbatte nell’amore e nei suoi tormenti, con versi talora di raffinato erotismo [...] Poi irrompe il dramma del conflitto tra Israele e Palestina, con un’immagine di grande impatto visivo. (Paris 2012, 537-538)

Nonostante queste incursioni nella realtà politico-sociale², la poesia delle prime raccolte, pur spesso camuffata da gioco letterario, è prevalentemente di marca neoromantica: il laboratorio di un apprendista romantico purosangue, alle prese con un ideale irraggiungibile. Tema centrale è l’amore: l’amore impossibile, la delusione d’amore soprattutto, la poesia che per esso e da esso scaturisce. I “Salmi 6 e 38” (“Psalm 6”, “Psalm 38”) sono, ad esempio, suppliche dell’amante abbandonato alla sua divinità, la donna. Il poeta afferma, testardamente, la propria fede romantica nel potere dell’amore e della letteratura, pur consapevole che il Romanticismo è ormai sepolto³ e la pragmatica cultura olandese da sempre immune da qualsiasi massimalismo totalizzante, artistico o filosofico⁴. Schiferli parla di “contemporary lyricism that dares to use an old-fashioned voice” (2010, 7).

Si può quindi ben dire che, l’esperienza di *stadsdichter* (poeta cittadino) di Anversa, segni per l’evoluzione del poeta Nasr una tappa importante. Quasi che la nuova funzione “pubblica” lo costringa a confrontarsi con le ferite della realtà e non solo con quelle della propria anima, si nota, infatti, l’irrobustirsi di una dimensione civica, di un’attenzione acuta alla realtà sociale, per quanto spesso relativizzata dall’ironia, rispetto alla poesia degli esordi, schiacciata sull’io e rinchiusa nel dominio della letteratura, intesa romanticamente come campo autonomo. Il poeta s’interessa ora alla storia della città, ai suoi problemi sociali, la attraversa e la indaga da un osservatorio destabilizzante, ma anche produttivo. Per esempio, si sintonizza facilmente, in modo simpatetico, con chi si trova ai margini, come lui stesso⁵. Questa marginalizzazione – spesso giocosa, con il poeta olandese che mima la cadenza anversese della pluralità

di voci cittadine che assorbe nella propria – è vissuta tutto sommato come non particolarmente problematica, quasi indolore, anche perché risultato di una scelta ben precisa, che gli consente di poter lavorare da una distanza di sicurezza, da cui osserva, studia, e in tal modo partecipa in sordina alla vita della città, indagandone il presente ma anche i traumi della storia. Ne testimonia la raccolta *Onze-lieve-vrouwe-zeppelin* (Nostra-signora-zeppelin, ripubblicata in Nasr 2009), corredata da commenti e fotografie storiche della città, raccontata per esempio dalla prospettiva aerea di uno *zeppelin*: (“de 1 stad ter wereld ooit / door een Z gebombardeerd / was antwerpen”, “1914-1918 bij nacht” [1914-1918 by night], 241; la 1^a città al mondo / bombardata da uno Z / fu anversa).

Un’ulteriore evoluzione avviene nel momento in cui Nasr viene eletto, nel 2009, poeta laureato (*Dichter des vaderlands*) dei Paesi Bassi. Di ritorno in “patria”, rivestito di una carica di alto valore simbolico, in un momento storico in cui la radicalizzazione del dibattito pubblico sui temi della crisi del modello multiculturale rende ormai ossessivo l’interrogarsi su cosa sia l’identità nazionale, è spinto fin dall’inizio a mettere al centro della riflessione il proprio posizionamento: non solo e non tanto poetico, quanto identitario⁶. Rispetto ad Anversa, si tratta di un impegno assai maggiore, che lo colloca sotto i riflettori e la pressione dei media, nel vivo delle spinose questioni politiche e sociali di una società in pieno psicodramma collettivo. L’opera poetica degli *Early Years*, radunata nello stesso 2009 con il titolo *Tussen lelie en waterstofbom* (Tra giglio e bomba a idrogeno), è giunta a una svolta. Nasr si rende conto, quasi di colpo, che il gioco si è fatto serio.

2. Poesie di crisi e angoscia

Il ruolo di Poeta Laureato nella sua declinazione contemporanea olandese non richiama il poeta-vate neoplatonicamente ispirato; non è un novello Petrarca incoronato a Roma, e nemmeno il vate del modernismo come un *Poet Laureate* inglese – ovviamente, a vita, al pari di un sovrano!⁷ – come Ted Hughes. Si tratta di un’istituzione di recente creazione⁸ e del tutto, o quasi, democraticizzata, in cui non stupisce che il pubblico olandese, per cui la poesia è molto importante e popolare, possa esprimere la propria preferenza con il voto. Primo *Dichter des Vaderlands* era stato, dal 2000 al 2004, uno dei volti più importanti dell’*establishment* letterario, Gerrit Komrij. Komrij aveva certo dato lustro all’istituzione, ma senza scendere nell’arena del dibattito politico-sociale, o solo in modo ironico, dalla distanza, anche fisica, della sua residenza portoghese⁹.

Nasr manifesta un temperamento ben diverso, e un diverso modo di concepire la carica. A pesare, oltre a differenze di poetica, è il suo essere etnicamente *gemixt*, non olandese purosangue, di retroterra (quantomeno) biculturale e forte orientamento transnazionale. A contare in modo determinante è, però, anche il momento storico della sua elezione. Nel 2011, giunto a metà mandato, pub-

blica *Mijn nieuwe vaderland* (La mia nuova patria), con le poesie del biennio precedente, accompagnate da ampie riflessioni in prosa e da molte citazioni di esponenti del governo: occasioni di poesia, a cui si sente provocato a rispondere. Fino dal titolo, l'autore rivendica il fatto che una patria esista, che sia anche sua, ma che abbia bisogno di essere ricostruita. Quanto sia necessario, ma anche traumatico tale processo, nel particolare frangente storico, lo dice il sottotitolo: *Gedichten van crisis en angst* (Poesie di crisi e angoscia).

Al momento dell'elezione, e fino al 2012, il governo al potere è di centro-destra, sostenuto anche da un partito xenofobo e populista, capeggiato da Geert Wilders, che ritiene la società multiculturale un fallimento e giudica l'arte tendenzialmente parassitaria o, al più, di gradevole intrattenimento. Tutti giudizi che al poeta alloctono neerpalestinese, che rivela una *verve* politica improntata a forte moralismo, spesso privo di ironia relativizzante, fanno ribollire il sangue nelle vene. Il tono prevalente è quello di una satira amara contro il potere, che può sfociare in aperta invettiva, come quando, ospite del *talk-show* di Pauw & Witteman dell'emittente di sinistra VPRO, declama "Mijn nieuwe vaderland" (La mia nuova patria), riscrittura di un canto patriottico del romantico Hendrik Tollens. Irride la retorica del *Blut und Boden* e attacca il fascista (Wilders), che "gedooft" (tollerata) il governo in carica con il suo sostegno parlamentare, così come tollera "u en mij, / zolang als hij beslist" (Nasr 2011, 59; voi e me, / fino a quando starà bene a lui)¹⁰. Come c'era da aspettarsi, non si fanno attendere le proteste contro l'"antipatriottico" poeta nazionale, rivelatosi un traditore stipendiato con denaro pubblico¹¹. Le destre populiste giudicano questo un caso emblematico delle contraddizioni dell'ideologia multiculturalista delle *élite* di sinistra, che permea l'apparato statale: uno stato che distribuisce a occhi chiusi assegni di disoccupazione (specie ad "alloctoni") e sussidi agli artisti, lasciandosi perfino umiliare da coloro che tanto generosamente sovvenziona¹².

Ma come posiziona se stesso il poeta? Com'è posizionato da questo incarico istituzionale di alto valore simbolico per la "nazione"? Come colloca/disloca il suo lettore/uditore? Il poeta è olandese a tutti gli effetti e tale si sente, ma con un nome straniero, un retroterra in parte "altro" – anzi, dell'"altro" per eccellenza nella cultura occidentale contemporanea, il *significant other* arabo – che si espone all'occhiuto sguardo indagatore dei media e degli apparati istituzionali, ancora bastioni dell'Olanda "bianca", "nativa". Nel momento in cui il poeta-tribuno sale sul podio-cattedra, sempre mediatizzata, la sua *Dutchness* apparentemente non problematica, né per sé né per gli altri, è esposta e indagata. A essere destrutturata è la sottintesa, pretesa universalità di un poeta laureato, implicitamente appropriata dal gruppo egemone, bianco, colto, che si aspetta che il poeta sia espressione di certi gruppi, che in nome di essi parli e che ad essi si rivolga. Nasr si mostra, invece, attraversato dalla diversità e svela, anche, l'eterogeneità del pubblico che rappresenta e a cui si rivolge, spesso in un'allocuzione diretta che diviene ancor più efficace, nel caso dell'esecuzione davanti a una telecamera. Il poeta dice spesso "noi", un noi di valenza performativa, con cui crea una comunità, che è chiamato a

rappresentare nella sua funzione. Al tempo stesso però la decostruisce, declinandola in modo variabile, sempre diverso. Nella poesia che costituisce la sua “audizione” per diventare poeta laureato, in diretta televisiva, “vorrei essere due cittadini (così potrei conviverci)”¹³, invita il lettore/ascoltatore a entrare nella sua poesia; ricorda il tempo in cui “ooit kwamen wij samen, u en ik” (ci incontravamo, io e te), nello splendore del Seicento, ma anche accomunati dal senso della peccaminosità e della vergogna; sostiene che ciò non capita più nell’età contemporanea, in un paese “onbewoonbaar verklaard” (dichiarato inabitabile), che ha perso tutti i propri punti di riferimento, allo sbando: “en uit dat gat – daar werden wij geboren / kevin, ramsey, dunya, dagmar, roman en charity” (e da quel buco – ecco che siamo nati noi / kevin, ramsey, dunya, dagmar, roman e charity); dice che avrebbe voluto mostrare nella sua poesia un paese solido, comprensibile, vivibile, ma “hier wonen wij” (ivi, 11-13, *passim*; noi viviamo qui). In rapida sequenza, vediamo scorrere un “noi olandesi storici”; “noi olandesi di seconda generazione”; “noi tutti che viviamo qui, ora, nel vivo della crisi presente”.

Il poeta si alza e prende la parola in contesti celebrativi, in cui si ritualizza l’appartenenza alla comunità nazionale, su cui, da più di un decennio, è imperniato un acceso dibattito all’interno della società olandese. Chiamato dal suo ruolo a intervenire con poesie d’occasione nelle ricorrenze di eventi significativi della storia nazionale e sul loro “riutilizzo” – nel presente, Nasr non si tira indietro, smascherando storture politico-sociali, mistificazioni propagandistiche, vuoti rituali pubblici.

Nel trittico (“drie sonnetten”, tre sonetti) per il quadricentenario di Nieuw Amsterdam, meglio nota come New York, Nasr si lascia ad esempio andare a una fantasia storica su Hudson, un “malloot” (svitato) capace di visioni temerarie, e sul suo equipaggio, antenati degli olandesi di oggi:

de wereldkampioen in immigreren	campioni mondiali d’immigrazione
dat waren wij, een verre vonk van vrijheid	ecco cos’eravamo, una remota scintilla di libertà
amerika een holland in het klein	america: un’olanda in piccolo
(Nasr 2011, 25)	

Oggi, dice nel terzo sonetto “nieuw nederland” (nuova olanda), “GEZOCHT” (CERCANSI), matti come Hudson e i suoi, capaci di sognare, di avere visioni di libertà, che non è quella “degenerata” in licenza assoluta, in un paese di individualisti disposti addirittura ad uccidere per le proprie idee¹⁴. L’attacco è a un’Olanda un tempo culla dell’umanesimo, ma senza più slanci ideali, se non quelli, giudicati ipocriti, dei cristiano-democratici al potere (27).

L’effetto straniante di queste *performance* per Nasr, come per il suo pubblico, è ancor più stridente nel momento in cui il poeta, per l’inaugurazione di una mostra sui quattrocento anni del calvinismo in Olanda nella Grote Kerk di Dordrecht, nel maggio del 2009, davanti a un pubblico devoto e alla devotissima regina, ammette il proprio iniziale imbarazzo – essendo di padre arabo,

musulmano non credente e di madre cattolica, e avendo ricevuto un'educazione non religiosa – di fronte al titolo della mostra: “Calvijn en wij” (Calvino e noi). Alla fine, tuttavia, riconosce anche in sé, e per sé rivendica, l'eredità culturale del calvinismo, ma al tempo stesso sottopone a una critica feroce questa componente fondamentale della storia culturale olandese. Per l'occasione recita lo “Psalm voor een afkomst” (Salmo per un'origine): ancora un salmo, ma stavolta utilizzato come luogo d'interrogazione della divinità e spazio d'inquietudine esistenziale e anche propriamente religiosa. È, infatti, un'allocuzione diretta al dio della patria (“god van oranje”; dio d'orange), in cui contrappone alla fede dei padri, basata su un senso opprimente del peccato, su un'antropologia negativa e su una visione radicalmente trascendente del divino – tutti insegnamenti che “riconosce” anche nella propria educazione – una visione positiva, sensuale, ancorché vertiginosa della vita terrena e della corporeità (“ik draag een wonderlijk beest in mij / van nature verbasterd en in wezen onrein”; in me porto una bestia portentosa / imbastardita di natura e nel profondo impura) e immanente del divino. Un frammento:

de vaderen zegden dat u uit liefde
 een lichaam tegen hen heeft gebouwd
 gal en moeite rond hen opgehoopt
 en in deze wanhoop vinden zij troost
 maar god van mijn afkomst
 hun lichaam is mij
 als van een vreemde
 behuisd door vreemdelingen
 zij zijn geoefend in de dood
 ik heb een zwak voor het leven.

(Nasr 2013, 22-31, *passim*)

dicevano i padri che tu per amore
 hai creato un corpo contro di loro
 ammassato fiele e fatica attorno a loro
 e in questa disperazione trovano consolazione
 ma dio della mia origine
 il loro corpo è per me
 come quello di uno straniero
 abitato da stranieri
 loro sono esercitati nella morte
 io ho un debole per la vita.

Nasr propone, dunque, rivisitazioni critiche di episodi fondanti della storia “patria” e di narrazioni che, nei secoli, hanno nutrito quella cultura nazionale (come quella del calvinismo) e, spesso, pesantemente condizionato. Sottopone, così, a indagine i *boundaries* della *Dutchness*, in una velocissima e incontrollabile ridefinizione, reinterprestandoli alla luce di processi storici lunghi, che assume su di sé, ma di cui smaschera anche impietosamente, le implicazioni ideologiche. Il suo sguardo è duro, ma non cinico, al tempo stesso da dentro e da fuori, davvero liminale o interstiziale, secondo la definizione di Homi Bhabha (1997) e, per questo, potenzialmente sovversivo, certo fertile per nutrire l'arte, ma anche il dibattito pubblico. Il poeta nazionale semialloctono turba, così, la festosa serenità e complica l'acritica futilità della celebrazione encomiastica di presente e passato, con la sua stessa presenza, e poi con le sue provocazioni da “guastafeste”, sfidando se stesso e il suo pubblico a rifiutare semplificazioni banalizzanti e ripensare, e ridefinire, identità individuali – a cominciare dalla

propria – e collettive, senza autocompiacimento o tabù di sorta. Chiede, e si chiede, come decostruire e poi insieme ricostruire un'identità nazionale, rifondandola su basi nuove e nuovi valori. Lo fa in modo sincretistico, rivendicando che un'eredità storico-culturale tanto composita non possa essere annessa da nessuno e che debba essere “aperta” e reinventata da tutti, in forme inusitate e eterodosse, comunque ibride¹⁵.

Come si sarà capito, il poeta certo non distoglie lo sguardo rispetto ai grandi traumi collettivi del presente (il cosiddetto “dramma multiculturale” in primo luogo) e della storia: è, anzi, di prevalenza lì che affila la sua penna e la sua voce taglienti. Basti ascoltare le “interpretazioni” per parola poetica di sinfonie di musica classica, come quella per la Giornata della Memoria del 2011. In tale circostanza, interpreta in poesia, sullo spartito ideale della Quarta Sinfonia di Gustav Mahler, la storia di Mahler, dell'amico direttore d'orchestra, poi collaborazionista, Willem Mengelberg e dei musicisti ebrei dell'Orchestra Filarmonica di Rotterdam, città distrutta dai bombardamenti tedeschi del 1940, e purati nel 1941¹⁶. Il poeta non indietreggia, quindi, nemmeno davanti al grande trauma per eccellenza della società olandese del Dopoguerra: quello dell'Olocausto. È vero che esso in Olanda non è più tabù, a partire dagli anni Sessanta, ma la forza dirompente dell'operazione deriva dal fatto che, ad affrontarlo, sia in questo caso il figlio di un palestinese che, così facendo, incrina la polarizzazione di retoriche e narrazioni identitarie apparentemente quasi impossibili da scalfire.

L'impressione è che, secondo Nasr, il patrimonio della cultura olandese (ed europea) non sia minacciato dall'“invasione traumatica” di immigrati, che sarebbero estranei alle radici culturali ebraico-cristiane ed umanistico-illuministiche del Vecchio Continente o addirittura con esse incompatibili, come in Olanda si sente ripetere in slogan abusati, ma dall'apatia di una società sempre più massificata e acritica, impaurita dalle contaminazioni che – sole – possono ancora vivificarla, preoccupata soprattutto di anestetizzare ferite mai veramente cicatrizzate. Sono ferite, personali e collettive, che Nasr invece non teme di riaprire e continuamente sfregare. Lo fa mettendosi in gioco, anzi, a nudo completamente, esponendosi in prima persona, con la propria storia, le proprie idee, i propri tormenti, dubbi e convinzioni, la propria voce e il proprio corpo, ma sempre all'interno di una piattaforma di condivisione o sfida a un “tu” – ascoltatore, spettatore, lettore, concittadino, co-abitante della Terra, *medemens* –, sempre alla ricerca di nuovi presupposti per un “noi”, qualunque sia la sua declinazione.

3. *Una casa precaria, costruita rima per rima*

Rotterdam, o meglio Roffadam, anno 2059. Un cittadino di 66 anni si rivolge al *poetry poet* in una lingua, che è un ibrido di neerlandese standard (poco), *slang* urbano, inglese, tessere lessicali surinamesi e arabe. Non è razzista, ma ormai la misura è colma: *wats deze shit?*. Ripete slogan che, cinquant'anni prima, erano

sulla bocca dei progenitori, già allora, stanchi di un'Olanda (Belanda, per lui) “troppo piena” (di immigrati: “vol is vol”, espressione vulgata per indicare che il paese è ormai saturo di immigrati). Ha un sogno: “mi have een droom” (versione *pidgin* di “I have a dream”), titolo di questa poesia della raccolta (Nasr 2011, 63-64). Il sogno non è d'integrazione razziale, ma di un ritorno alle presunte radici (“terug naar di wortel”; ritorno alle radici): “blakka-zwarta & wit lijkt snow, want daar bleef alles lijkt het was [...] / ik droom achteruit, van een stitti die stilstaat & thuis op mi wacht” (blakka-nero & bianco come snow, perché là restava tutto com'era [...] / io sogno all'indietro, una città che sta ferma & una casa che mi aspetta). In questa poesia – uno specchio deformante per i tanti sostenitori di un'identità olandese relativamente stabile e ben definibile, di una purezza che è una chimera – nella cui interpretazione virtuosistica, Nasr, non ha molto da invidiare a un *rapper*, prende la parola, dunque, un conservatore/populista di un futuro “meticcio”, che ha un sogno retrogrado: una mitica origine e il calore di una casa, di un'identità stabile e ben definita, immobile e data per sempre.

Per quanto comprensibile, e umano, possa essere tale desiderio, non è però l'ideale di casa-identità di Nasr, né di casa-poesia: due metafore spesso presenti nella poesia, anche neerlandese, del Novecento¹⁷, che Nasr però reinventa. Invitato a comporre una poesia per la Casa dell'Europa a L'Aia, sede olandese della Commissione Europea, confronta la visione di “casa europea” di un suo vicino con la propria: due visioni contrapposte di identità individuali e collettive – europea, nello specifico, al centro di accesi dibattiti nei Paesi Bassi degli ultimi anni. È l'opposizione tra un continente dal *design* perfetto e privo di ogni impurità di sorta, asettico – un'estetica anestetizzante, post-moderna – da cui ogni trauma è chirurgicamente rimosso dalla vista, e quella di una camera-spelonca aperta a correnti e invasioni, che reca le tracce delle ferite della realtà e della storia e gli odori della vita che ci è passata. Il poeta sogna un modo di abitare la realtà, che non sia illusoriamente consolatorio, basato sulla difesa dei propri confini, steccati rassicuranti, ma spesso posticci, sull'esclusione e sulla rimozione di traumi non rielaborati. Ricerca, invece, la lacerazione e il dubbio e sogna un'identità diasporica e ibrida – destabilizzante, ma anche consapevole, inclusiva, coraggiosa – che dai quei traumi non prescinde, anzi su di essi si fonda:

mijn buurman heeft een continent bedacht
een glooiend rijk met weinig eigenschappen
geen wind of echo [...]

il mio vicino ha immaginato un continente
un regno in declivio, poche caratteristiche,
senza vento o eco [...]

ook in mij gedijt dat eindeloos
verlangen naar orde, huiselijkheid
buurman en ik [...]

crece anche in me quell'infinito
desiderio di ordine, domesticità
io e il mio vicino [...]

maar soms, wanneer de wereld brandt

a volte però, quando brucia il mondo

vlak voor het slapengaan
soms denk ik zachtjes aan mijn afkomst
dan ruik ik op afstand [...]

subito prima del sonno
a volte penso piano alla mia origine
e allora sento il lontano odore [...]

een hol gevuld met kelt en katharen
etrusken, moren, magyaren
het stinkt er naar melk en mannenvacht
naar visigoten protoslaven [...]

di una spelonca piena di celti e catari
etruschi, mori, magiari
puzza di latte e pelle d'uomo
di visigoti e protoslavi [...]

mijn buurman had een continent bedacht
maar ik zoek een kamer voor mijn gasten
een huisje voor gemengde komaf
of gewoon een vat om in te slapen

il mio vicino ha immaginato un continente
io cerco invece una camera per i miei ospiti
una casa per gente di origine mista
o solo un contenitore in cui dormire

ik zoek een plek vol ongemak
liefst hoekig zoals vroeger: slecht geregeld
tochtig en half af, maar écht -
geef me houvast tussen kelder en dak

cerco un luogo pieno di disagio
se possibile spigoloso come un tempo: mal gestito
ventoso e finito solo a metà, ma *reale* -
dammi un appiglio tra la cantina e il tetto

bouw voor mij een roestig huis
tegen een merelveld vol schone mythen
tegen de klaprozen van poperinge
en de gouden kiezen van auschwitz

costruiscimi una casa arrugginita
su una piana dei merli¹⁸ ricoperta di bei miti
sui papaveri di poperinge¹⁹
e i denti dorati di auschwitz

tegen een uitzicht op mist en zuiverheid
bouw mij een moeilijk, pijnlijk huis.
(Nasr 2011, 67-68, *passim*)

su una vista di nebbia e purezza
costruiscimi una casa difficile, dolente.

Il concetto è ribadito nella poesia d'addio, del 31 gennaio 2013, a mo' di sigillo della produzione di laureato: "wij horen hier niet, maar ik heb wanhoop en papier. / waar niemand ooit thuiskomt, daar begint de poëzie" (Nasr 2013, 211; non è qui che apparteniamo, ma ho con me disperazione, e carta. / dove nessuno mai torna a casa, lì comincia la poesia).

Ibrida, sperimentale, precaria, destabilizzante: così vuole, anzi, deve essere, dunque, la poesia. Lo diceva, del resto, già nella poesia di audizione: avrebbe desiderato "een vaderland tonen / vormvast, zuiver en met volgehouden metaforen" (mostrare una patria / di forma stabile, pura e con metafore persistenti), ma "hier wonen wij" (è qui che noi viviamo),

en hoe mooi zou het zijn
als iemand ooit als een tweedehands
godheid
rijm voor rijm een land zou bouwen
voor dit volk dat zijn volk mist
(Nasr 2013, 13)

e come sarebbe bello
se qualcuno un giorno come una
divinità di seconda mano
costruisse rima dopo rima un paese
per questo popolo senza popolo

Note

¹ Ramsey Nasr (Rotterdam 1974) è poeta, saggista, regista e attore di teatro e opera. La poesia giovanile è raccolta in *Tussen lelie en waterstofbom. The Early Years* (Tra giglio e bomba a idrogeno. The Early Years), del 2009. Dopo essere stato poeta cittadino di Anversa, dal 2009 al 2013 ha rivestito la carica di poeta laureato dei Paesi Bassi. I componimenti del suo “mandato poetico” sono stati pubblicati in *Mi have een droom. Alle vaderlandse gedichten* (Mi have een droom. Tutte le poesie del poeta laureato). Per la saggistica, da ricordare *Van de vijand en de muzikant. Essays, artikelen, opiniestukken*, del 2006 (Del nemico e musicista. Saggi, articoli, column).

² Le raccolte sono ripubblicate, anche se non integralmente, in Nasr 2009. Agli stessi anni appartiene la produzione saggistica raccolta in Nasr 2006b. Non esistendo traduzioni edite in italiano di Nasr, tutte le traduzioni dei brani citati sono dell'autore del presente saggio.

³ Si veda anche la poesia “de ondermens en zijn habitat” nella seconda raccolta (Nasr 2009, 79-80; il subuomo e il suo habitat), sull'assurdità della vita dei ragazzi palestinesi, e sull'ansia esistenziale di quelli israeliani.

⁴ “Vroeger wisten de bloemen exact / waar en wanneer duitse jongemannen / met diep verwond hart / zich lieten zien in 't struikgewas” (Nasr 2009, 95; Un tempo sapevano i fiori precisamente / dove e quando la gioventù tedesca / con un cuore trafitto dalle ferite / si sarebbe mostrata tra i cespugli; “elke traan is een minpunt”, ogni lacrima è un punto a sfavore).

⁵ “Ik geloof / in vulpen bloedbladen het kapotte karmijn van de avondschemering” (ivi, 104; Io credo / nella penna stilografica nei petali dei fiori nel carmiglio sventrato del crepuscolo, “credo”).

⁶ “Enfin, marginales zoals gij en ik” (insomma, marginali come io e te) dice una voce della poesia “achter een vierkante vitrine” (v. 10, 149; dietro una vetrina quadrata). Liesbeth Minnaard (2013) parla di poeta-*flâneur*, in cui la *flânerie* postcoloniale diventa un modo per concettualizzare la massa di *input* di una metropoli sempre più globalizzata.

⁷ Per un'analisi del dibattito in seno alla società olandese negli ultimi anni, anche durissimo (si pensi alle prese di posizione contro la possibilità d'integrazione dell'Islam in Occidente, ventilate prima dall'ex commissario europeo Frits Bolkestein e poi riprese e amplificate dai politici Pim Fortuyn e Geert Wilders) e delle sue ripercussioni in letteratura, si vedano le trattazioni di Louwse 2008, 21-32 e Minnaard 2008, 26-35.

⁸ Almeno fino al 1999. Da allora, anche il *Poet Laureate* inglese è in carica per dieci anni. Il 31 gennaio 2013, Nasr ha concluso il suo mandato, con un grande concerto nella discoteca Paradiso, accompagnato dalla Metropole Orkest e la (ri)pubblicazione di tutte le poesie composte durante il mandato (Nasr 2013). Il caso ha voluto che l'occasione coincidesse con l'annuncio dell'abdicazione della regina Beatrice, a cui ha dedicato una poesia, con un *envoi* significativo: l'immagine della regina dei sogni di bambino, ora trasfigurata dal “trauma” della sofferenza personale che quasi le fa assumere in sé quella dei sudditi, si fonde con quella della madre del poeta: Nasr 2013, 209.

⁹ Creata su iniziativa del quotidiano *NRC-Handelsblad*, dell'NPS (Nederlandse Programma Stichting) e di *Poetry International*.

¹⁰ Dopo di lui aveva assunto l'incarico *ad interim* (non riconosciuto), in modo simpaticamente irriverente, un vecchio vate della cultura *beat*, Simon Vinkenoog. Poi (dal 2005 al 2008) un poeta “minore”, legato ai circuiti poetici locali di Groningen, Driek van Wissen. A Nasr succederà la poetessa Anne Vegter, prima donna a rivestire l'incarico, così come l'inglese Carol Ann Duffy. Nell'antologia di poesia neerlandese pubblicata da Nasr in audiolibro nel 2012 (Nasr 2012), è di rito l'omaggio a Gerrit Komrij, scomparso da poco, da cui riprende il titolo dell'opera, *Hier komt de poëzie!* (Ecco qui la poesia!), ma nella sostanza Nasr rigetta la preferenza di Komrij per una poesia lontana dal *mainstream* modernista. Il canone di Nasr è infatti proprio quello del modernismo: Ottantisti, avanguardie storiche, Cinquantisti, con cui sorprendentemente chiude (insieme agli sperimentali Faverey e Sybren Polet).

¹⁰ Cfr. Prandoni 2011, 270-271.

¹¹ Sul retro della copertina del volume pubblicato al termine del suo mandato (Nasr 2013) appare una lista interminabile di citazioni da mail cariche di odio, ricevute dal poeta negli anni precedenti.

¹² Sul dibattito pubblico sulla società multiculturale negli ultimi decenni, una lucida presentazione è offerta da Entzinger 2010. Sullo stato sociale, sulle sfide che oggi pone la sua riforma e l'uso ideologico che viene fatto da opposti discorsi presenti nella società, si veda Heerma van Voss 2010.

¹³ “ik wou dat ik twee burgers was (dan kon ik samenleven)”. Il titolo è la parodia di un celebre *light verse* (“Spleen”) di Godfried Bomans: “ik wou dat ik twee hondjes was, / dan kon ik samen spelen” (vorrei essere due cani, / così ci potrei giocare insieme).

¹⁴ In un'altra poesia, “in het land der koningen” (nel paese dei re), dice che nell'Olanda di oggi “zestien miljoen koningen leven” (vivono sedici milioni di reucci) e che un animalista pensa di poter uccidere un uomo (Pim Fortuyn, candidato premier assassinato nel 2002; ivi, 31) per difendere le proprie idee.

¹⁵ Così lui fa del resto nelle vesti di drammaturgo e regista d'opera, ad esempio quando mette in scena ad Anversa nel 2006 il riarrangiamento del compositore Wim Henderickx di un'opera classica, ma imbevuta di un immaginario stereotipicamente orientalista, come il *Ratto dal serraglio* di Mozart. Cantanti d'opera recitano accanto ad attori di prosa, ai quali si aggiunge un cantante di musica classica araba a complicare tradizioni artistiche, rappresentazioni orientaliste e occidentaliste, incontri e scontri politici e culturali. Testo in Nasr 2006a.

¹⁶ La sinfonia poetica di Nasr s'intitola “Het hemelse leven” (La vita celeste), come la conclusione della sinfonia di Mahler (“Das himmlische Leben”): Nasr 2011, 76-106 (traduzione in Nasr 2010, 131-162). Nasr tenta anche degli arditissimi accostamenti tra queste sue sinfonie poetiche e la musica di intere orchestre sinfoniche. Si vede dunque come per lui la musica non sia semplicemente *word music* (per quanto importante, nel suo caso, sia il tessuto fonico-ritmico), né superfluo accompagnamento all'esecuzione vocale (come invece spesso capita per i *podiumdichters*, cfr. Prandoni 2009, 32-33, di cui rifiuta la riduzione del poeta a minimalistico *jongleur* di parole e suoni), bensì occasione per sperimentazioni sincretistiche tra arti e linguaggi.

¹⁷ Cfr. Kalla 2010 e Van der Heide 2012, 507.

¹⁸ Riferimento alla Battaglia della Piana dei Merli, combattuta il 15 giugno 1389, tra l'esercito serbo e quello ottomano. Nonostante la dura sconfitta, i Serbi costruirono attorno a quella battaglia un mito nazionale, riattivato in occasione degli scontri con la maggioranza albanese (musulmana) del Kosovo negli anni Novanta del Novecento.

¹⁹ Una delle due municipalità belghe non occupate dai Tedeschi durante la Prima Guerra Mondiale, sede di un ospedale da campo per le truppe. Oggi vi si trova il secondo maggiore cimitero di soldati inglesi della Grande Guerra.

Riferimenti bibliografici

- Bhabha Homi K. (1997), “Introduction. Narrating the Nation”, in Ead. (ed.), *Nation and Narration*, London-New York, Routledge, 1-7.
- Entzinger Han (2010), “Immigration and Multiculturalism”, in E. Besamusca, J. Verheul (eds), *Discovering the Dutch. On Culture and Society of the Netherlands*, Amsterdam, Amsterdam UP, 231-241.
- Heerma van Voss Lex (2010), “Dilemmas of the Welfare State”, in E. Besamusca, J. Verheul (eds), *Discovering the Dutch. On Culture and Society of the Netherlands*, Amsterdam, Amsterdam UP, 45-55.
- Kalla Irene Barbara (2010), “‘Een woord mag dan niet langer een woord heten’. Het huis als ruimte voor poëtische reflectie bij Bernlef en De Coninck” (“Allora una

- non è più una parola". La casa come spazio di riflessione poetologica in Bernlef e De Coninck), *Internationale neerlandistiek*, Gent (B), Academia Press, 48, 9-22.
- Louwerse Henriette (2008), *Homeless Entertainment. On Hafid Bouazza's Literary Writing*, Bern, Peter Lang.
- Minnaard Liesbeth (2008), *New Germans, New Dutch. Literary Interventions*, Amsterdam, AUP.
- (2013), "The Postcolonial Flaneur. Ramsey Nasr's "Antwerpse Stadsgedichten"", *Dutch Crossing: Journal of Low Countries Studies*, London, UPL 37, 79-92.
- Nasr Ramsey (2006a), *Een totale Entführung. Met tekeningen van Jan Declair*, Demian, Antwerpen.
- (2006b), *Van de vijand en de muzikant. Essays, artikelen, opiniestukken* (Del nemico e musicista. Saggi, articoli, column), Amsterdam, De Bezige Bij.
- (2009), *Tussen lelie en waterstofbom. The Early Years* (Tra giglio e bomba a idrogeno. The Early Years), Amsterdam, De Bezige Bij.
- (2010), *Heavenly Life. Selected Poems*, trans. by David Colmer, intr. by Victor Schiferli, London, Banipal Books.
- (2011), *Mijn nieuwe vaderland. Gedichten van crisis en angst* (La mia nuova patria. Poesie di crisi e angoscia) Amsterdam, De Bezige Bij.
- (2012), *Hier komt de poëzie! Acht eeuwen Nederlandstalige poëzie gekozen en voorgelezen door Ramsey Nasr* (Ecco qui la poesia! Otto secoli di poesia in neerlandese scelta e declamata da Ramsey Nasr), Amsterdam, Rubinstein (audiolibro in 7 CD-ROM).
- (2013), *Mi have een droom. Alle vaderlandse gedichten* (Mi have een droom. Tutte le poesie da poeta laureato), Amsterdam, De Bezige Bij.
- Paris Franco (2012), "Poeti contemporanei. Voci colori suoni", in J. Koch, F. Paris, M. Prandoni, F. Terrenato (a cura di), *Harba lori fa! Percorsi di letteratura fiamminga e olandese*, Napoli, Università L'Orientale di Napoli, 527-557.
- Prandoni Marco (2009), "Salta alle stelle. I podiumdichters olandesi", *Hebenon* 3-4, 27-36.
- (2011), "Poesia in neerlandese (da Olanda e Fiandre). Notizie da nessun luogo", in F. Ciompi (ed.), *2010. L'annuario mondiale della poesia*, I Quaderni di Soglie, *Soglie*, 12-2, 268-279.
- (2012), "La letteratura marocchino-olandese. Nuove scritture della migrazione", in J. Koch, F. Paris, M. Prandoni, F. Terrenato (a cura di), *Harba lori fa! Percorsi di letteratura fiamminga e olandese*, Napoli, Università L'Orientale di Napoli, 677-695.
- Schiferli Victor (2010), "Every Tear's a Minus. The Poetry of Ramsey Nasr, Poet Laureate of the Netherlands", in R. Nasr, *Heavenly Life. Selected Poems*, trans. by David Colmer, London, Banipal Books, 3-12.

Trauma e fumetto: il viaggio in Italia di Ulli Lust*

Giovanni Remonato

Università degli Studi di Verona (<gio_remo@yahoo.it>)

Abstract:

Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens is an autobiographical graphic novel by the Austrian author Ulli Lust. Ulli, who is a rebellious seventeen-year old “punk” girl and the protagonist of the book, went for a hitchhiking trip across Italy. Although Ulli enjoyed the journey and the new sense of freedom, she also ran into many difficulties. Italy is depicted as a male-dominant society, where women are regarded as sexual objects. During her trip Ulli had to face molestations, sexual assaults and even rape. Some of the comic’s most dramatic pages represent the effects of violence on the protagonist, such as feelings of shame and nightmares. This article focuses on the verbal and graphic representation of a trauma. With the support of trauma studies, I will analyze the sequence of images representing rape and argue that this is an illustration of a “post-traumatic stress disorder”. Usually narrating a traumatic event represents a great challenge, because of the incommunicable and unutterable nature of traumas. I will argue that comics can overcome the difficulties of narrating a traumatic event thanks to the combined use of text and images.

Keywords: comics, fumetto, graphic novel, *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens*, trauma, Ulli Lust.

1. *Fumetto o graphic novel?*

Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens è un fumetto pubblicato dall'autrice austriaca Ulli Lust per la casa editrice berlinese Avant-Verlag nel 2010. L'opera ha ottenuto ottimi risultati di vendita e ha vinto alcuni tra i più prestigiosi premi dedicati ai fumetti, come il Max&Moritz Publikumspreis, l'ICOM Independent Comic-Preis in Germania nel 2010 e il Prix Révélation al Festival International de la Bande dessinée d'Angoulême in Francia nel 2011, il festival dedicato al mondo dei fumetti più importante e prestigioso a livello europeo. Nel 2013 *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens* si è aggiudicato anche l'Ignatz Award come miglior *graphic novel*. Nello stesso anno la casa editrice Coconino Press ha pubblicato una traduzione italiana con il titolo *Troppo non*

è mai abbastanza. Come si può definire *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens*? È uso comune nell'editoria tedesca riportare sulla copertina di un libro un termine, un'etichetta, che classifichi l'opera. In questo caso però, sulla copertina rossa su cui si staglia un primo piano della protagonista, oltre al titolo, al nome dell'autrice e della casa editrice, non si trovano altre indicazioni. Il termine oggi più diffuso per indicare questo tipo di produzioni a fumetti è *graphic novel*.

La dicitura *graphic novel* apparve per la prima volta sulla copertina di *A Contract with God* di Will Eisner del 1978. L'artista statunitense, che riteneva i *comics* capaci di trattare temi importanti, sentì la necessità di ridefinire la sua opera, in quanto trovava il termine *comics* riduttivo o non appropriato. I *comics*, come suggerisce la parola stessa, nacquero nei quotidiani statunitensi come vignette o strisce di carattere fondamentalmente umoristico, per poi divenire genere autonomo nelle riviste con storie di avventura o di azione. I *comics* di *A Contract with God*, invece, non hanno nulla di umoristico o di avventuroso e per intensità e ampiezza della narrazione sono paragonabili alla letteratura vera e propria. Nello stesso periodo anche altri autori sentirono l'esigenza di esplorare le potenzialità narrative di questo medium, allargandone gli orizzonti di utilizzo. In Italia Hugo Pratt pubblicò nel 1967 il lungo fumetto *Una ballata del mare salato*, che l'autore stesso più tardi definì come "letteratura disegnata" e che, secondo Herbert Heinzelmann, è "die erste grafische Erzählung, auf die mit Fug und Recht die Einordnung als Comic-Roman anzuwenden sei" (2009, 110; il primo racconto grafico che può a buon diritto essere definito come romanzo a fumetti¹). Il termine che è divenuto di uso comune è però quello coniato da Will Eisner, che viene oggi utilizzato per indicare tutti quei fumetti che abbiano un'aspirazione letteraria. Secondo Gino Frezza, *graphic novel* "sono storie appunto grafiche, che hanno il respiro del grande racconto, del racconto ambizioso, dell'opera narrativamente compiuta. Esse sono editate in formati simili al libro; anzi rivendicano legittimamente di essere *libri a fumetti*, con tutte le conseguenze derivanti" (2008, 136). Il *graphic novel* rappresenta quindi, sia dal punto di vista editoriale, che dal punto di vista dei contenuti, un'innovazione e, allo stesso tempo, una risposta alla crisi, che dalla fine degli anni Ottanta aveva colto il fumetto nelle sue forme classiche – la striscia nei quotidiani e i fumetti d'avventura nelle riviste specializzate². Da un punto di vista commerciale, l'introduzione di questa categoria si è rivelata di grande successo: sfatando quella diffusa credenza che voleva il fumetto retaggio esclusivo di un pubblico giovane o letterariamente non maturo, il bacino di lettori si è aperto anche verso coloro che non erano soliti frequentare il mondo dei fumetti.

Se da una parte è quindi possibile individuare, come abbiamo visto, alcuni tratti comuni che contraddistinguono una buona parte di questo tipo di pubblicazioni a fumetti, è anche vero che il termine *graphic novel* è stato messo in discussione da più parti. Ciò che molti commentatori rimproverano a questa espressione è la vaghezza che la contraddistingue:

Graphic Novel è una definizione altisonante. [...] Queste due parole inglesi piacciono molto ai librai, agli editori grandi e piccoli e alle pagine culturali della stampa periodica

che mai, come nell'ultimo lustro, ha riservato così tanto spazio al fumetto. È una definizione dai confini incerti che riesce però a indicare, con grande precisione, uno spazio delle merci. (Interdonato 2007, 22)

Definire infatti un genere avendo come unici criteri la forma editoriale o una presunta letterarietà dei contenuti risulta piuttosto problematico. L'introduzione della categoria *graphic novel* ha permesso ai librai di spostare il fumetto dallo scaffale delle letture per l'infanzia a quello di varia rinvigorendone le vendite; il concetto rimane tuttavia vago, un'etichetta vuota, adatta tutt'al più a evidenziare una tendenza in atto nel mondo del fumetto.

2. Fumetti e autobiografia

Nel tentativo di trovare un minimo comune denominatore tra le produzioni di fumetti pubblicati negli ultimi anni, Vittorio Spinazzola nota un avvicinamento del fumetto al romanzo di formazione: "Negli ultimi decenni si sono moltiplicate le narrazioni a fumetti che mettono a fuoco il momento sempre cruciale dell'esistenza in cui si verifica la fuoriuscita del cucciolo d'uomo dal mondo dell'infanzia per fare ingresso autonomamente nella dimensione delle responsabilità adulte" (2012, 16). A supporto della sua tesi Spinazzola cita, tra gli altri, *Blankets* (2003) di Craig Thompson e *I never liked you* (1994) di Chester Brown. Entrambe queste opere, come ben dimostra Spinazzola, possono essere lette come moderni *Bildungsromane*, ma si potrebbero definire anche come racconti autobiografici. Il racconto autobiografico rappresenta uno dei generi di maggior successo tra le pubblicazioni a fumetti degli ultimi anni, basti pensare al caso di *Persepolis* (2000) di Marjane Satrapi, diventato un vero *best-seller*.

Racconto autobiografico è anche l'opera a fumetti di Ulli Lust *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens*. L'autrice ripercorre quel periodo turbolento e ribelle della sua adolescenza, a partire dal momento in cui decise di abbandonare Vienna e di avventurarsi in un viaggio in Italia. Il racconto copre tutta la durata di questo bizzarro viaggio in Italia e si conclude con il drammatico ritorno a casa della protagonista. In *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens* il "patto autobiografico" (Lejeune 1975) è confermato in più parti, *in primis* attraverso la corrispondenza esplicita tra autrice e protagonista (anche se Ulli Lust è un nome d'arte – il vero nome dell'autrice-protagonista è Ulrike Schneider). La narrazione è spesso interrotta dalla presenza di documenti "originali" che hanno la funzione di fornire al lettore una prova tangibile di quanto raccontato: ci sono pagine di diario, lettere, fotografie dell'epoca dei fatti narrati ecc., che sono portati a testimonianza di quanto viene raccontato. Alla fine si trova anche un'appendice (*Anhang*) che fornisce alcuni approfondimenti di carattere storico-politico per permettere al lettore di inquadrare con più precisione la vicenda (si fa riferimento soprattutto alla questione della mafia, con cui Ulli venne in contatto in Sicilia). Vi è insomma un costante bisogno da parte dell'autrice di storicizzare la vicenda e di ribadire la verità di quanto raccontato. La copertina del libro sembra avere

proprio questa funzione: il primo piano sugli occhi della protagonista vuole assicurare chi legge che qui si racconta solo ciò che si è “visto” in prima persona.

3. *Disegno e colore*

Una caratteristica ricorrente nelle ultime produzioni fumettistiche è una maggior valorizzazione del ruolo dell'autore: queste opere sono “tutte accomunate non solo dal ‘fondo’ narrativo, ma anche dall'essere riconducibili a una chiara e stimmatica riconoscibilità dello stile d'autore” (Frezza 2008, 138). La ricerca di uno stile personale che sia immediatamente riconoscibile dai lettori, ha spinto molti autori a sperimentare soprattutto sul piano del disegno.

Per *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens* Ulli Lust sostiene di non essersi preoccupata troppo di sviluppare uno stile personale, ma di aver scelto piuttosto un disegno che meglio si adattasse alla storia da raccontare: “Bewusst ist mir ‘Stil’ nicht wichtig, aber natürlich hat jede auch noch so unbewusste Zeichnung einen spezifischen Stil, so wie jeder Ton einen Klang hat” (Lust, Intervista 2012³; Per me non è importante avere uno ‘stile’, ma, ovviamente, quando si disegna ognuno ha un proprio stile, così come ogni nota ha un suono). In *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens* Ulli Lust non cerca affatto una rappresentazione realistica; il disegno tende piuttosto a evidenziare gli aspetti emotivi, con il paesaggio che, a volte, rispecchia e condivide gli stati d'animo dei protagonisti. L'autrice disegna figure stilizzate, in modo quasi sbrigativo, con pochi tratti di matita. Con questo stile volutamente rapido e grossolano, la disegnatrice sembra voglia regredire ad un disegno “adolescenziale”, come se i disegni non li avesse fatti lei, l'artista esperta e matura, ma Ulli, la ragazzina protagonista del racconto.

La scelta del colore quindi non poteva che ricadere sul bianco e nero – che in realtà è una sfumatura di grigi. Per un racconto così lungo, la scelta del bianco e nero avviene anche per motivi economici: “Ursprünglich war das Buch schwarz-weiß konzipiert, ich habe von Anfang an einen größeren Umfang geplant und das heißt, die Druckkosten im Auge zu behalten” (*ibidem*; Inizialmente avevo concepito il libro in bianco e nero, anche perché avevo progettato sin dall'inizio un libro voluminoso e dovevo quindi tenere d'occhio anche i costi di stampa). Al bianco e nero si sovrappone però uno strato di un verde oliva, che varia da una tonalità più spenta, quasi fosse diluito, a un verde di tonalità più scura: “Erst gegen Ende habe ich mich für eine Zusatzfarbe entschieden, sie fügt den manchmal rohen Bildern etwas Weiches, Besänftigendes bei. Olivgrün ist eine wandlungsfähige Farbe” (*ibidem*; Solo alla fine ho deciso di aggiungere un altro colore. Per far acquisire alle immagini a volte dure, una certa morbidezza e un senso di calma. Il verde oliva è un colore polivalente). Le diverse sfumature di verde in combinazione con un uso sapiente del bianco e nero conferiscono alle scene un pathos di volta in volta diverso: l'uso di un verde più spento può dare un effetto di malinconia o di atmosfera lugubre. Un verde più deciso può dare serenità o vivacità alla scena. Quando invece a prevalere sono le tonalità scure ecco che l'atmosfera della scena si fa cupa e minacciosa. Non è però del tutto negativa l'esperienza di Ulli Lust in Italia, vi sono anche momenti

di gioia e di pura libertà. Il rosso vivo che domina in copertina può rimandare all'energia e alla grande voglia di avventura della protagonista. Questi colori sono anche legati a dei ricordi concreti. L'autrice ricorda come, all'epoca del viaggio, il nero, il verde oliva e il rosso, fossero i suoi colori preferiti: "Olivgrün ist [...] neben schwarz und rot eine der wenigen Farben, die zu Punk passen. Meine Hose und die Army-Tasche, die ich trug, waren olivgrün" (*ibidem*; Il verde oliva è [...]), con il nero e il rosso, uno dei pochi colori "punk". I miei pantaloni e la borsa stile esercito che portavo all'epoca erano verde oliva).

L'autrice alterna vignette semplici, realizzate con pochi tratti di matita, a scene più complesse, ricche di dettagli. In ogni caso il disegno è pulito, i contorni delle figure ben marcati e la disposizione delle vignette sulla pagina è perlopiù regolare (nove riquadri per pagina). Il tutto dona alla narrazione un ritmo regolare che facilita la lettura, cosa che per l'autrice è di prioritaria importanza: "Die Lesbarkeit der Bilder ist essentiell, und darüber hinaus soll der Leser sich so sehr einfühlen in die Erzählung, dass er vergisst, dass er liest" (*ibidem*; La leggibilità delle immagini è essenziale e il lettore deve poter immergersi al tal punto nella lettura, da dimenticare che sta leggendo).

4. *Il viaggio in Italia*

Le due ragazze seguono, nel loro spostarsi in Italia da nord a sud, lo stesso itinerario scelto da Goethe quasi due secoli prima. Lo scrittore lasciò Weimar nel 1786 per un *Grand Tour* attraverso la Penisola. Scendendo lungo il Brennero visitò dapprima il Veneto, raggiunse poi Roma, compiendo anche alcune incursioni nell'Italia del sud, fino in Sicilia. Anche per Ulli e la sua compagna di viaggio la prima tappa è in Veneto. In seguito le due ragazze si spostano a Roma, a Napoli e, infine, in Sicilia.

Nonostante le coincidenze nella scelta del percorso, le similitudini con il viaggio compiuto da Goethe si fermano qui. Il viaggio di Ulli e Edi è totalmente spontaneo e improvvisato. Non sembra infatti ci siano dei motivi precisi nella scelta della destinazione; oltretutto la protagonista aveva dell'Italia solo una vaga idea, come afferma nella citata intervista: "Ich kannte Italien aus 50iger Jahre-Filmen (häufig mit Gesang) und Rom aus dem Geschichtsunterricht. [...] Wir wollten im Süden überwintern. Italien schien uns attraktiver als Jugoslawien" (*ibidem*; Conoscevo l'Italia dai film degli anni Cinquanta (spesso cantati) e Roma dalle lezioni di storia. [...] Volevamo passare l'inverno a sud. L'Italia ci sembrava allora più attraente della Jugoslavia). Oltre al bisogno pratico di trovare un clima mite dove passare l'inverno, la decisione di mettersi in viaggio avviene anche per una grande voglia di avventura e di libertà. Le due ragazze decidono di lasciare l'Austria per lasciarsi alle spalle quella seppur minima parvenza di vita borghese che conducevano a Vienna: "Ich wollte 'Abenteuer, Menschen kennenlernen, Erfahrungen machen'" (*ibidem*; Io volevo avventura, conoscere gente, fare esperienza).

Appena le due ragazze attraversano il confine, si presentano le prime difficoltà. Le giovani viaggiatrici sono infatti alla costante ricerca di qualche spicciolo per poter comprare qualcosa da mangiare e di un posto dove poter passare la notte.



Figura 1

Questo le espone a continui ricatti di uomini che a prima vista sembrano ben disposti ad aiutarle, ma che in realtà non lo fanno mai in modo disinteressato.

Da subito si intuisce la difficoltà di dover affrontare una società chiusa e maschilista, dominata da uomini che vedono le due ragazze come semplici oggetti per soddisfare i loro istinti sessuali (figura 1). In aggiunta a questo, la compagna di viaggio di Ulli, Edi (unico nome che l'autrice ha cambiato, per non rivelare la vera identità della persona) non disdegna affatto le attenzioni che le rivolgono gli uomini italiani; anzi Edi con i suoi atteggiamenti provocanti mette spesso in pericolo anche Ulli. Le ragazze sono costrette a prestare il loro corpo in cambio di pochi soldi o di un letto dove poter passare la notte. La situazione è aggravata dal fatto che le due ragazze entrano illegalmente in Italia, sono senza documenti e non possono quindi nemmeno difendersi, né denunciare i soprusi, altrimenti rischierebbero, a loro volta, di passare dei guai con la polizia.

Il viaggio procede, nonostante tutto, abbastanza bene fino a Roma. I giorni trascorsi nella capitale sono sicuramente i più felici e spensierati per Ulli: la figura 2 vuole rappresentare quel senso di gioia e di libertà di quel periodo. Le due ragazze decidono quindi di muoversi verso sud, verso la Sicilia, alla ricerca di un clima più mite dove poter passare l'inverno. Avviene che, durante una sosta a Napoli, Ulli perda di vista la sua amica Edi. Ulli si trova quindi ad affrontare il resto del viaggio da sola. Arrivata in Sicilia il viaggio si trasforma in incubo. L'attenzione degli uomini diventa sempre più morbosa: "Sie lassen mich nie in Ruhe. [...] Es ist gleichgültig, wie ich aussehe und was ich sage. Ich bin nur ein Loch auf zwei Beinen, mit zwei wackelnden Brüsten vorne dran. Ja, das bin ich. Und wenn das Loch erst mal liegt, kann ihn jeder reinstecken". (Lust 2010, 283; Tanto non mi lasciano mai in pace. [...] A loro non importa che aspetto io abbia, che cosa io dica. Sono solo un buco con due gambe e con due tette che ballonzolano davanti. Ecco cosa sono. E quando il buco è sdraiato, ci si possono infilare tutti).



Figura 2

Tutte le violenze subite e i soprusi che Ulli deve accettare raggiungono il culmine a Palermo, dove viene presa con la forza e violentata (figura 3). L'autrice sceglie di rappresentare la scena in modo metaforico. L'aggressore assume le sembianze di un orso che sta per ghermire Ulli. Per la ragazza non sembrano esserci via di fuga. L'orso che l'assale appare infatti enorme, nero di violenza e rapidissimo, pronto al balzo. La scena possiede una grande dinamicità: la velocità dell'aggressione sembra risucchiare Ulli in un nero vortice di violenza. La prima reazione è di rabbia per il fatto di non essere stata aiutata da nessuno e per l'impossibilità di poter denunciare il fatto alla polizia. Dopo un primo momento di spaesamento e confusione, si scatena in Ulli una reazione che, analizzando le sequenze di immagini, si può descrivere come una reazione traumatica.

La definizione del trauma è uno dei temi che percorre tutta l'opera di Freud, già dagli studi sull'Isteria, scritti con Josef Breuer nel 1892-1895. Il trauma è, secondo Freud, uno stimolo che supera la capacità di comprensione, che sfonda le barriere protettive e le difese psichiche. I traumi sono causati da spavento, da qualcosa a cui non si era preparati, qualcosa di inaspettato come disastri ferroviari, guerra o scene infantili che coinvolgono la sessualità. Il trauma lascia una traccia indelebile sulla persona e ha ripercussioni che si manifestano tramite "flashbacks, incubi, immagini intrusive, sintomi nevrotici e psicotici, ripetizioni transferali" (Mucci 2008, 101).

Nel caso di Ulli lo scatenarsi del trauma non è dovuto a un evento improvviso o totalmente inatteso. Non è infatti la prima volta che durante questo viaggio la protagonista deve affrontare l'interesse morboso degli uomini italiani nei suoi confronti. Qui però, per la prima volta, lo deve fare contro la sua volontà, piegandosi alla violenza di un uomo.



Figura 3

Negli *Studien über Hysterie* (*Studi sull'isteria*), scritti con Breuer tra il 1892 e il 1895, Freud scrive che:

Als solches kann jedes Erlebnis wirken, welches die peinlichen Affekte des Schreckens, der Angst, der Scham, des psychischen Schmerzens hervorruft, und es hängt begreiflicherweise von der Empfindlichkeit des betroffenen Menschen [...] ab, ob das Erlebnis als Trauma zur Geltung kommt. Nicht selten finden sich anstatt des einen großen Traumas bei der gewöhnlichen Hysterie mehrere Partialtraumen, gruppierte Anlässe, die erst in ihrer Summierung traumatische Wirkung äußern konnten und die insofern zusammengehören, als sie zum Teil Stücke einer Leidensgeschichte bilden. (1970, 9)

Può agire come trauma qualsiasi esperienza che provochi gli affetti penosi del terrore, dell'angoscia, della vergogna, del dolore psichico e dipende ovviamente dalla sensibilità della persona colpita [...] se l'esperienza stessa agisce come trauma. Non di rado in luogo di un grosso trauma si scoprono nella comune isteria più traumi parziali, più fatti raggruppati, che soltanto sommandosi hanno potuto esercitare l'azione traumatica e che sono tra loro connessi in quanto in parte elementi di una vicenda dolorosa. (Musatti 1984, 177)

Anche nel caso di Ulli, adolescente in fuga verso l'avventura e l'esperienza, il trauma non è dato tanto dal particolare episodio, dalla violenza subita a Palermo, ma piuttosto dalla somma di tutti i soprusi subiti dalla protagonista sin dal momento in cui ha attraversato il confine italiano. Lo stupro di Palermo rappresenta il culmine dei maltrattamenti, una soglia oltre la quale Ulli non riesce più a sopportare il peso delle ingiustizie subite. Alla prima reazione di sconcerto, subentra poi una crisi più profonda: il sentimento di rabbia misto a impotenza, portarono Ulli a voler sparire.



Figura 4

Lo psichiatra ungherese Ferenczi parla nel suo *Ohne Sympathie keine Heilung. Das klinische Tagebuch von 1932* (1988; *Diario Clinico*, 1988) di una sorta di “dissociazione” che colpì alcune sue pazienti gravemente traumatizzate in questi termini:

Keine Möglichkeit, sich über die erfahrene Unbill auszuweinen oder vor jemand Verständnisvollem Anklage zu erheben. Da erst wird die reale Welt, wie sie ist, so unerträglich, das Gefühl der Ungerechtigkeit, der Hilflosigkeit und der Aussichtslosigkeit günstiger Änderung so absolut, daß das Ich sich von der Realität zurückzieht, ohne aber sich selbst aufzugeben. (1988, 58)

Nessuna possibilità di sfogarsi piangendo per l'ingiustizia subita o lamentandosi con una persona comprensiva. Soltanto allora il mondo reale, quale esso è, diventa così insopportabile, il sentimento di ingiustizia, lo stato di impotenza e la mancanza di ogni prospettiva di miglioramento diventano così assoluti che l'Io si ritira dalla realtà senza tuttavia abbandonare se stesso. (Sella Tournon 1988, 68)

Nel caso di Ulli, che prevede il distacco da sé, vi si aggiunge un sentimento di vergogna. Nel suo studio sulla violenza sessuale Francesco Villa definisce la vergogna provata dalla vittima di un abuso “come risposta ad un inadeguato confronto del proprio corpo con immagini dell'ideale dell'io. La vergogna può essere quindi relativa all'immagine di un corpo manipolato, usato, che può quindi essere disprezzato, abbandonato” (2002, 65). Nella figura 4 Ulli sembra dissolversi e sparire: “Ich muss mich zurückziehen. Ich muss verschwinden”. (Lust 2010, 246; Devo rimpicciolirmi. Devo sparire 2013, 246). Dapprima regredisce a una semplice linea, una silhouette completamente svuotata al suo interno. Infine perde via via consistenza fino a sparire del tutto. La dissociazione da sé e la vergogna per il maltrattamento subito vengono rese graficamente con la “sparizione” di Ulli, che è presente, ma come una specie di fantasma invisibile che ha perso tutti i connotati fisici.



Figura 5

Con la notte arriva la paura e l'*esperienza del trauma* di Ulli prende l'aspetto di incubi che ripercorrono l'evento. La ripetizione dell'evento traumatico in forma di incubi o di *flashbacks* era già stata notata da Freud che ne parla a proposito dei soldati che avevano combattuto la Prima Guerra Mondiale al fronte e che, nei loro sogni, rivivevano costantemente i momenti traumatici della guerra. Mentre normalmente, secondo Freud, i sogni mettono in scena l'appagamento dei desideri, con la presenza di un trauma la loro funzione viene sconvolta: "i ricordi traumatici riemergono sotto forma di sensazioni fisiche e di immagini terrificanti, oppure vengono rimessi in scena dagli incubi" (Busch 2007, 551). Nel sogno Ulli, regredita qui ai tempi dell'infanzia, scopre un passaggio segreto a casa della nonna che la conduce nei sotterranei dove c'è un macabro museo. Sono esposti apparati sessuali femminili che vengono asportati a cadaveri di donna. Quando si accorge di questo, la piccola Ulli scappa, riuscendo a fuggire alle trappole sistemate per catturarla. L'incubo continua nelle due pagine seguenti. Nella figura 5 vediamo una casa la cui facciata è normale, ma le cui fondamenta sono un sinistro labirinto di tubi e cunicoli che si spingono sottoterra. Forse si tratta della casa della nonna del sogno di prima da cui, attraverso un passaggio segreto si accede al museo degli orrori. La casa potrebbe sorgere a metafora della stessa Ulli, che esternamente non presenta alcun segno della violenza subita, ma che in realtà nasconde, nella profondità del suo intimo, un profondo e intricato aggrovigliamento di emozioni e di dolore che fatica ad esprimere.

Nella figura 6 invece, il mare diventa una distesa nera che conquista la scena e sta quasi per inghiottire Ulli.



Figura 6

Questa immagine, che occupa una pagina intera, sembra voler rappresentare il trauma che rischia di conquistare interamente la scena e di trascinare Ulli in un nero abisso di dolore. La scena contiene però anche un tentativo di riscatto. Nella didascalia a fondo pagina l'autrice riporta un pensiero che deve averla aiutata in quei difficili momenti: "Wie heißt es in den österreichischen Sagen? Wer den dunklen Turm durchqueren will, der muss nach vorne schauen. Der sich umsieht, den verschlingt die Hölle" (Lust 2010, 255; Come diceva quel proverbio austriaco? Chi vuole superare la torre nera, deve guardare avanti. Chi si guarda intorno lo divora l'inferno, Traini 2013, 255).

Questa sequenza di immagini, apparentemente slegate tra loro e senza un preciso riferimento alla trama del racconto, mima gli effetti dell'evento traumatico e riproduce "the collapse of temporality and the crisis of truth that characterize traumatic experiences" (Adami 2008, 7; il collasso della temporalità e la crisi della verità che caratterizzano le esperienze traumatiche). Secondo Clara Mucci: "il trauma spesso sovrasta le nostre capacità di organizzazione dell'esperienza. [...] Ovvero il trauma non si può conoscere cognitivamente. [...] L'evento traumatico [...] sfida le possibilità della rappresentazione" (2008, 100-101).

Questa capacità dipende soprattutto dal nostro linguaggio. A causa della frattura radicale tra trauma e cultura, le vittime spesso non trovano categorie di

pensiero o parole per descrivere la loro esperienza. Anche in queste pagine l'autrice sembra non trovare parole per descrivere il suo stato d'animo in quel momento. Le parole sono quasi completamente assenti e tutta la forza emotiva viene trasmessa attraverso il disegno. Nel processo della memoria le immagini emergono, secondo Aleida Assmann: "vor allem dort auf, wohin keine sprachliche Verarbeitung reicht. Das gilt besonders für traumatische und vorbewußte Erfahrungen. [...] Würde die Schrift als unmittelbare Emanation des Geistes interpretiert, so wird das Bild als unmittelbarer Niederschlag eines Affekts bzw. des Unbewußten gedeutet" (1999, 220; "soprattutto quando l'articolazione verbale non basta, vale a dire soprattutto nelle esperienze traumatiche e preconsce. [...] La scrittura viene interpretata come rappresentazione immediata del pensiero, le immagini come rappresentazione immediata dell'emozione dell'inconscio", Paparelli 2002, 245).

Ulli il giorno dopo scoprì di essere innamorata di Guido, il suo aggressore. Questa svolta stupisce non poco il lettore ma, come ricorda Francesco Villa, un tale comportamento è comune tra le vittime di violenza: "identificarsi con l'aggressore non è solo un agire quello che è stato subito, ma soprattutto un 'pensare' come l'aggressore assecondando i suoi desideri ed assumendo nei suoi confronti una camaleontica compiacenza" (2002, 51). Dopo qualche giorno di tranquillità, in cui il rapporto con Guido sembra quasi normalizzarsi, Ulli è nuovamente vittima di violenza e, finalmente, riesce a provare rabbia nei confronti del suo aguzzino. Decide quindi di andarsene e, dopo un'ultima sosta a Roma, di porre fine a quella avventura.

Il ritorno a casa, dai genitori, non è certo trionfale e non rappresenta né una liberazione, né un lieto fine. Il racconto si chiude con una vignetta completamente nera, come se l'autrice avesse voluto mettere un tappo, stendere un velo nero di oblio per ricoprire le memorie di quel difficile e traumatico periodo della sua vita. Freud aveva notato che i suoi pazienti tendevano a nascondere e a bloccare il ricordo dell'evento traumatico: "Ich schliesse hier einige Bemerkungen an, die jeder Analytiker in seiner Erfahrung bestätigt gefunden hat. Das Vergessen von Eindrücken, Szenen, Erlebnissen reduziert sich zumeist auf eine 'Absperrung' derselben" (1982, 208; "Aggiungo qui alcune informazioni che ogni psicanalista trova confermate nella sua esperienza. L'oblio di impressioni, scene, eventi, si riduce in genere in un loro 'sbarramento'", Musatti 1975, 354). La reazione dell'individuo di fronte a un evento traumatico è una rimozione: un processo che respinge nell'inconscio contenuti psichici collegati a pulsioni giudicati intollerabili. Il trauma entra così in una fase che Freud definisce di "latenza", in cui il ricordo viene dimenticato, rimosso nell'inconscio. Questo pannello nero potrebbe quindi significare l'inizio di un periodo di latenza del ricordo traumatico e, allo stesso tempo, un tentativo da parte della protagonista di lasciarsi alle spalle quell'esperienza e di aprire una nuova fase nella vita.

5. *Trauma, memoria e immagini*

Queste vignette dimostrano la forza espressiva e comunicativa che hanno le immagini. Il fumetto ha una predisposizione, una potenzialità intrinseca di comunicare

anche quei fatti che sono per loro natura incomunicabili come gli eventi traumatici. Negli anni Novanta gli studi sul trauma, in particolare quelli di Felman e Laub del 1992, quello di Caruth del 1996, si focalizzarono sul rapporto tra trauma e memoria, tra trauma e testimonianza, insistendo sulla “natura indicibile e irrapresentabile del trauma. [...] L’esperienza paradossale del trauma’ consiste, infatti, in una situazione irrisolvibile. Gli eventi traumatici non possono essere colti con precisione” (Busch 2007, 549-550).

Il fumetto sembra poter superare questo stallo grazie al ricorso a due diversi linguaggi: quello verbale e quello visivo. Studiando le potenzialità espressive di questi due differenti linguaggi, Elisabeth El Refaie conclude che: “the verbal is really better at expressing action and chronology and the visual mode at showing spatial relations and at tapping in to unconscious, deep-seated emotions” (2003, 90). Il testo scritto e le immagini sono quindi i due principali mediatori della memoria. Essi agiscono in modi diversi: “Während die über Texte geleitete Tradition taghell war, ist die über Bilder und Spuren geleitete dunkel und enigmatisch” (Assmann 1999, 220; “Mentre la tradizione convogliata dai testi è chiara e luminosa, quella convogliata da immagini e tracce è oscura e misteriosa”, Paparelli 2002, 245). Nel ricostruire il trauma, che nella memoria è traccia oscura per eccellenza, spesso la verbalizzazione non è possibile in un primo momento. In questa fase, secondo Clara Mucci, il disegno può essere un aiuto: “Laddove sia difficile a parole, inizialmente può essere utile usare anche disegno, pittura [...]” (2008, 94). Il disegno può essere quindi un supporto nell’esprimere e nel narrare l’evento traumatico, in quanto linguaggio iconico, meno diretto rispetto alla parola. Sfruttando in modo combinato le potenzialità e le diverse funzioni di testo e immagine, il fumetto si rende *medium* adatto a raccogliere sfide di questo tipo, come la narrazione di eventi traumatici.

Note

* Ulli Lust Lust nasce a Vienna nel 1967. Tra il 1999 e il 2004 studia all’Accademia di Belle Arti di Berlino-Weissensee. Si dedica da subito al fumetto, in particolare al reportage a fumetti. Nel 2005 fonda la sua casa editrice, *Electrocomics*, che pubblica fumetti esclusivamente online. Nel 2008 pubblica *Fashionvictims, Trendverächter, Minireportagen & Bildkolumnen aus Berlin* per la casa editrice *Avant Verlag*. Del 2013 la sua ultima opera: *Flughunde (Subrkamp Verlag)*. Ringrazio l’artista per aver acconsentito alla pubblicazione delle immagini (precedentemente pubblicate in *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens*, 2010).

¹ Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono a cura dell’autore.

² Sul genere della parola *graphic novel* in italiano si è interrogata anche l’Accademia della Crusca. Cfr: Olmastroni (2013), <<http://www.accademiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/genere-graphic-novel>> (03/10/2013).

³ Intervista inedita rilasciata all’autore di questo articolo in data 21/12/2012.

Riferimenti bibliografici

- Adami Valentina (2008), *Trauma Studies and Literature. Martin Amis’s Time’s Arrow as Trauma Fiction*, Frankfurt am Main, Peter Lang.
- Agamben Giorgio (1998), *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone (Homo sacer III)*, Torino, Bollati-Boringhieri.

- Assmann Aleida (1999), *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C.H. Beck. Trad. it. di Simona Paparelli (2002), *Ricordare: forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino.
- Breuer Josef, Freud Sigmund (1895), *Studien über Hysterie*, Leipzig-Wien, Deuticke, 1-14; <<https://archive.org/details/StudienZurHysterie>> (12/2013). Trad. it. di Carlo Federico Piazza (1967 e ristampe), *Studi sull'isteria 1892-1895*, in S. Freud, *I: Opere 1886-1895. Studi sull'isteria e altri scritti*, Torino, Bollati-Boringhieri, 161-439. Fa parte di *Opere di Sigmund Freud*, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti.
- Busch Walter (2007), "Testimonianza, trauma e memoria", in E. Agazzi, V. Fortunati (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi, 547-564.
- Caruth Cathy (1995), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore-London, The John Hopkins UP.
- (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore-London, The John Hopkins UP.
- Eisner Will (2008), *Graphic Storytelling and Visual Narrative*, New York, W. W. Norton & Company.
- El Refaie Elisabeth (2003), "Understanding Visual Metaphor: the Example of Newspaper Cartoons", *Visual Communication* 2, 75-95.
- Felman Shoshana, Laub Dori (2002), *Testimony. Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York-London, Routledge.
- Ferenczi Sándor (1988), *Ohne Sympathie keine Heilung. Das klinische Tagebuch von 1932*, Frankfurt am Main, Fischer. Trad. it. di Sandra Sella Tournon (1988), *Diario Clinico*, Milano, Raffaello Cortina.
- Freud Sigmund (1982 [1914]), *Erinnern, Wiederholen und Durcharbeiten*, in Id., *Schriften zur Behandlungstechnik, Studienausgabe Ergänzungsband, Werke Studienausgabe*, Bd. 11, Frankfurt am Main, Fischer, 205-215. Per un'ed. online vd. <<http://www.textlog.de/freud-psychoanalyse-erinnern-wiederholen-durcharbeiten.html>> (12/2013). Trad. it. di Cesare Luigi Musatti (1975 [1949]), "Ricordare, ripetere e rielaborare", in S. Freud (1975 e ristampe), *7: Opere 1912-1914. Totem e tab. e altri scritti*, Torino, Bollati-Boringhieri, 353-361. Fa parte di *Opere di Sigmund Freud*, edizione diretta da C.L. Musatti..
- Frezza Gino (2008), *Le carte del fumetto*, Napoli, Liguori.
- Heinzelmann Herbert (2009), "Corto im »anderen Zustand«. Aspekte der Moderne und Postmoderne in Hugo Pratts Südseeballade und im Maltese-Zyklus", in H.L. Arnold, A.C. Knigge (Hrsgg.), *Comics, Mangas, Graphic Novels*, München, Text + Kritik, 109-124
- Hohoff Curt (2006), *Goethe Dichtung und Leben*, München, Focus.
- Interdonato Paolo (1997), *Spari d'inchiostro*, Bologna, Predisa Pop.
- Lejeune Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil. Trad. it. di Franca Santini (1986), *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino.
- Lust Ulli (2010), *Heute ist der letzte Tag vom Rest deines Lebens*, Berlin, Avant-Verlag. Trad. it. di Melani Traini (2013), *Troppo non è mai abbastanza*, Bologna, Coconino Press.
- Mucci Clara (2008), *Il dolore estremo*, Roma, Borla.
- Olmastroni Samuele (2013), *Il genere di graphic novel*, 19 luglio, <<http://www.academdiadellacrusca.it/it/lingua-italiana/consulenza-linguistica/domande-risposte/genere-graphic-novel>> (10/2013).
- Spinazzola Vittorio, a cura di (2012), *Tirature 12: Graphic Novel. L'età adulta del fumetto*, Milano, Il Saggiatore.
- Villa Francesco (2002), *Le storie del giorno che non muore*, Roma, Borla.

STUDI E SAGGI

Sui campi del trauma

Interpretazioni

Trauma Studies: prospettive e problemi

Rachele Branchini

Università degli Studi di Bologna (<rachele.branchini2@unibo.it>)

Abstract:

The trauma paradigm pervades contemporary life. In newspapers, on television, on the web, even in ordinary conversation, experiences of every kind (both figurative and positive ones) are described as “traumatic”. Thus the very meaning of the term is often overturned. This article seeks to reshape the limits of the concept of trauma by tracing its evolution from the psychological debate of the early nineteenth century to the recent setting up of the specific discipline of *Trauma Studies*.

Keywords: holocaust, memory, psychoanalysis, shellshock, trauma.

Includendo nell'edizione del 1980 del *Diagnostic and statistical manual of mental disorders* una nuova patologia denominata *Post Traumatic Stress Disorder (PTSD)*, la American Psychiatric Association conferiva dignità scientifica a una realtà-feticcio del mondo postmoderno e post-industrializzato: il trauma. Il riconoscimento della sindrome da PTSD faceva infatti convergere gli esiti delle diverse ricerche fino ad allora compiute su soggetti esposti a varie forme di eventi traumatici (sia personali sia collettivi) in un'unica grande patologia rintracciabile in sintomi di varia natura come “disturbing recurring flashbacks, avoidance or numbing of memories of the event, and hyperarousal (high levels of anxiety) for more than a month after the traumatic event” (APA 2013, 273). La nascita di questa patologia tendenzialmente onnicomprensiva¹ – creazione con ogni probabilità più politica che scientifica – ha causato una vera e propria esplosione culturale del paradigma del trauma.

Sebbene la nozione di trauma goda ai nostri giorni di una fortuna senza precedenti, essa affonda le sue radici epistemologiche in un tempo e in una cultura lontani: l'Europa industrializzata e la nascente scuola di medicina psicodinamica. Non è un caso, infatti, che tutti i testi fondanti i *Trauma Studies* – branca della critica letteraria nata negli anni Ottanta attorno alla scuola di Yale sulla scia delle teorie post-strutturaliste di De Man e Derrida – prendano le mosse proprio dall'eredità lasciata dai padri della psicologia e

tentino di coniugare vecchie ipotesi psicologiche e nuove scoperte scientifiche. Da un tentativo di tale sorta nascono infatti a metà anni Novanta due tra i saggi destinati ad avere la più grande fortuna critica nell'area dei *Trauma Studies*: *Trauma: Explorations in Memory* (Caruth 1995) e *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (Caruth 1996). Malgrado un'impostazione teorica ormai parzialmente superata, tali studi, intrecciando teoria psicoanalitica, neuroscienza e critica letteraria, hanno avuto il grande merito di creare attorno alla nozione di trauma un vivace dibattito teorico, tutt'ora fiorente. Nei paragrafi seguenti si tenterà di enucleare, in modo quanto più sistematico, i riferimenti culturali e scientifici, le tendenze metodologiche e le applicazioni teoriche dei *Trauma Studies*, un'area di studi complessa e controversa almeno quanto il concetto da cui prende il nome, e tuttavia centrale per comprendere l'eredità del secolo appena trascorso.

1. *La nascita di un concetto*

Come afferma Roger Luckhurst nel suo recente studio *The Trauma Question* (2008, 19), “trauma is a concept that can only emerge within modernity, [...] as an effect of the rise, in the nineteenth century, of the technological and statistical society that can generate, multiply and quantify the ‘shocks’ of modern life”. Benché essa pervada la contemporaneità, la nozione di trauma è il risultato della trasformazione di un concetto tutt'altro che postmoderno, la cui nascita può essere rintracciata all'incrocio tra tre differenti settori – diritto, psichiatria e industria bellica – nel contesto storico della nascente società industriale. Essa risente dunque di un'interdisciplinarietà originaria che la situa da sempre all'incrocio fra differenti aree tematiche e che rende la sua formalizzazione una questione ardua e variamente dibattuta: analizzare le origini del concetto aiuterà a muoversi con maggiore sistematicità nell'intricato panorama teorico dei *Trauma Studies*.

Il primo problema che si cercherà di analizzare è legato a doppio filo all'affermazione secondo cui “the modern subject has become inseparable from the categories of shock and trauma” (Selzer 1997, 18); in altre parole, si tenterà di comprendere quali eventi storici abbiano fornito alla nozione di trauma la pervasività culturale che l'ha resa elemento imprescindibile del processo di formazione identitaria dell'uomo moderno e postmoderno. Sebbene sia stato ormai ampiamente analizzato il ruolo centrale della riflessione psicoanalitica nella formazione dell'attuale concetto di trauma, è stato dimostrato come la nozione venga formalizzata dalla psicologia soltanto a seguito dell'emergere di una questione sociale strettamente connessa alla potenza espansiva della nascente società industrializzata: l'incidente sul lavoro. I primi resoconti medico-legali riguardanti la persistenza di sintomi nevrotici come amnesia, incubi, paralisi psicosomatiche etc. a seguito dell'esperienza di violenti shock riguardano infatti vittime di deragliamenti ferroviari o di incidenti di fabbrica². Come nota Luckhurst (2008, 25), “the accident was where the social, economic, political

and bureaucratic elements of the state met up to determine and contest the traumatic costs of industrialization”. È dunque nel momento in cui l'incidente assume una risonanza politica tale da riorganizzare la società nella forma del moderno stato previdenziale che il concetto di trauma (in questo caso, inteso in un'accezione più fisica che psicologica) diventa una variabile fondamentale dell'esistenza quotidiana dell'uomo moderno: “trauma develops from the rise of the statistical society, those various forms of calculus that helped to process and begin to control the chaotic explosion of the industrial revolution in nineteenth century England, Europe and America” (Luckhurst 2008, 25-26). Se tuttavia, nella nascente società industriale, un processo definibile in termini di “normalizzazione dell'accidente” è alla base di una ridefinizione del paradigma identitario a partire dalla realtà del trauma, è con l'esperienza della Prima Guerra Mondiale che la nozione inizia ad assumere le caratteristiche che ancora oggi le sono proprie. O meglio, è la Prima Guerra Mondiale, con la sua enorme scia di soldati traumatizzati, a coagulare due dimensioni del concetto di trauma fino ad allora rimaste piuttosto separate: quella politico-collettiva (il cui crescente peso sociale è alla base della creazione dei moderni sistemi di previdenza sociale)³ e quella psicologica e privata, che aveva iniziato a essere scandagliata già dalla fine dell'Ottocento dalla nascente scuola di medicina psicodinamica.

Non v'è dubbio sul fatto che Freud sia l'autore più citato nel *corpus* dei *Trauma Studies*; tuttavia, i primi studi psicologici a chiamare in causa la nozione di trauma sono precedenti la nascita della psicoanalisi. Come è noto, nel lessico medico originariamente la nozione di trauma non si riferisce a uno stress psicologico, ma a un'alterazione dello stato anatomico e funzionale dell'organismo prodotta dall'azione di un agente fisico capace di determinare un danno all'integrità della persona. La prima teorizzazione di una *nevrosi traumatica* consistente in una distorsione dell'attività del sistema nervoso a seguito di un forte shock emotivo è infatti databile al 1889 ad opera dello psichiatra ebreo-tedesco Hermann Oppenheim⁴, ma, come nota Leys (2000, 4), “the term trauma acquired a more psychological meaning when it was employed by J.M. Charcot, Pierre Janet, Alfred Binet, Morton Prince, Josef Breuer, Sigmund Freud, and other turn-of-the-century figure to describe the wounding of the mind brought about by sudden, unexpected, emotional shock”. Alla fine del 1880 Jean-Martin Charcot, direttore della Salpêtrière, il più importante ospedale psichiatrico di Parigi, aveva infatti iniziato ad affiancare allo studio dell'isteria femminile casi di nevrosi traumatica maschile, derubricandoli nella categoria di “isteria maschile” (un gesto, questo, al tempo alquanto provocatorio, dal momento che l'isteria era, così come il nome stesso della patologia indica, una realtà esclusivamente femminile)⁵. È dunque a partire dalla fine del XIX secolo che la nozione di trauma inizia a intrecciarsi agli studi medici sull'isteria, incontro dal quale prenderanno avvio gli studi di Pierre Janet e di Sigmund Freud. Come afferma Putnam (1999, 116), “it was Janet that made the connection between dissociative psychopathology and traumatic experiences”; l'allievo di Charcot è

infatti una figura centrale nell'elaborazione della nozione psicologica di trauma inteso come causa della patologia psichiatrica. Secondo la teoria di Janet il trauma sarebbe all'origine del fenomeno della dissociazione: la memoria traumatica, incomprendibile al soggetto a causa di una mancata adattabilità alla memoria ordinaria, è, secondo lo psichiatra, alla base della creazione di un sistema di idee fisse subconscie (inaccessibili se non per mezzo dell'ipnosi), le quali influenzano in modo determinante il comportamento del soggetto traumatizzato. In altre parole, le personalità traumatizzate rimarrebbero inconsciamente attaccate al loro trauma, arrestando in tal modo lo sviluppo della loro personalità al momento dell'accadimento traumatico.

Il modello teorico nato attorno alla scuola di Charcot è, con ogni evidenza, anche alla base delle prime speculazioni del giovane Freud, il quale, tra il 1895 e il 1896, aveva trascorso parte del suo apprendistato alla Salpêtrière. Realtà psichica, memoria e trauma si intrecciano infatti nell'opera freudiana in modo costante e in parte contraddittorio: si è soliti parlare di un'evoluzione della teoria del trauma da un'iniziale concezione orizzontale di matrice charcottiana, nella quale l'evento traumatico è inteso come causa diretta della dissociazione psichica, a una concezione verticale e dinamica, nella quale il trauma sembra irriducibile alla logica di causa-effetto. Già in *Studien über Hysterie* (1895; *Studi sull'isteria*, 1984) Freud aveva abbracciato l'idea charcottiana di trauma come conseguenza della rimozione di episodi di seduzione infantile, avanzando tuttavia l'ipotesi di una repressione causata non dall'esperienza concreta dell'evento, bensì da un'interpretazione di esso posteriore e più consapevole: la nozione di *Nachträglichkeit*⁶, esposta per la prima volta nel 1885 in *Entwurf einer Psychologie* (*Progetto di una psicologia*, 1968), evidenziava infatti il ruolo fondamentale del periodo di latenza psichica nella definizione di un evento come traumatico. È tuttavia la Prima Guerra Mondiale e lo studio dei casi di nevrosi di guerra a spingere Freud a mettere parzialmente in discussione la teoria di un'origine sessuale del trauma. Centrale in questo senso è la "Einleitung" a "*Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen*" (1919; "Introduzione" a *Psicanalisi delle nevrosi di guerra*, 1977), nella quale Freud introduce la dicotomia tra nevrosi di pace e di guerra, riconoscendo alle due tipologie una simile eziologia:

In den traumatischen und Kriegsneurosen wehrt sich das Ich des Menschen gegen eine Gefahr, die ihm von außen droht, oder die ihm durch eine Ichgestaltung selbst verkörpert wird; bei den friedlichen Übertragungsneurosen wertet das Ich seine Libido selbst als den Feind, dessen Ansprüche ihm bedrohlich scheinen. Beidemale Furcht des Ichs vor seiner Schädigung: hier durch die Libido, dort durch die äußeren Gewalten. (Freud 1919, 7)

Nelle nevrosi traumatiche e di guerra, l'Io dell'uomo si difende da un pericolo che lo minaccia dall'esterno, o che è incorporato in un modo di atteggiarsi dello stesso Io; nelle nevrosi di traslazione del tempo di pace l'Io considera la propria libido come un nemico le cui pretese gli appaiono minacciose. In entrambi i casi l'Io teme di essere danneggiato: qui dalla libido, là da forze esterne. (Marietti 1977, 74)

La differenza tra le due tipologie, dovuta essenzialmente alla natura del pericolo che minaccia l'Io (esterno nel caso delle nevrosi da guerra, interno nel caso dell'isteria), sembra però voler essere superata dallo stesso Freud nel medesimo scritto, per mezzo della categoria della *Verdrängung* (rimozione):

Ja man könnte sagen, bei den Kriegsneurosen sei das Gefürchtete, zum Unterschied von der reinen traumatischen Neurose und in Annäherung an die Übertragungsneurosen, doch ein innerer Feind. Die theoretischen Schwierigkeiten, die einer solchen einigenden Auffassung im Wege stehen, scheinen nicht unüberwindlich; man kann doch die Verdrängung, die jeder Neurose zu Grunde liegt, mit Fug und Recht als Reaktion auf ein Trauma, als elementare traumatische Neurose bezeichnen. (Freud 1919, 7)

Anzi si potrebbe dire che nelle nevrosi da guerra – a differenza della pura nevrosi traumatica e analogamente a quanto accade nelle nevrosi di traslazione – ciò che si teme è a ben vedere un nemico interno. Le difficoltà teoriche che ostacolano un'ipotesi unificante come questa non sembrano insuperabili; dopo tutto la rimozione che sta alla base di ogni nevrosi può a buon diritto essere definita come la reazione a un trauma, come una nevrosi traumatica elementare. (Ivi, 74-75)

È impossibile non vedere già *in nuce* le basi della teoria della coazione a ripetere; teoria che, peraltro, Freud formalizzerà soltanto un anno più tardi in *Jenseits des Lustprinzips* (1920; *Al di là del principio di piacere*, 1977). Questo scritto può infatti essere considerato il fulcro della riflessione freudiana sulla nevrosi traumatica, la quale, solo ora, viene concepita in modo autonomo dalla teoria sessuale. Il trauma è descritto nei termini di una lacerazione improvvisa dello scudo protettivo dell'Io, dovuta a un'esperienza spaventosa e improvvisa alla quale la persona non era preparata (Freud insiste sull'uso del termine "spavento", e non dei sinonimi "paura" o "angoscia", proprio per il fatto che esso sottolinea l'imprevedibilità dell'accadimento). L'eccesso di energia psichica causato dalla forte emozione è alla base della rimozione dell'evento: non essendo integrato nella coscienza, questo non può essere ricordato a parole; permane, tuttavia, una sua registrazione inconscia nella forma della coazione a ripetere. L'ipotesi dell'esistenza di una memoria traumatica parallela alla memoria ordinaria e dal funzionamento peculiare, e la definizione del meccanismo della coazione a ripetere, rendono rispettivamente Janet e Freud due riferimenti imprescindibili dei *Trauma Studies*.

2. I traumi di massa: la Grande Guerra e l'Olocausto

Arrestare la nostra ricostruzione alla nascita della psicoanalisi costituirebbe tuttavia un'operazione storicamente scorretta, dal momento che, come è noto, le teorie psicoanalitiche godettero per lungo tempo di scarsissimo credito nel mondo della medicina. Come afferma Stone:

[...] if we want to understand the historical relation between the redefining of the modern psychiatric enterprise we should look not to Freud's writing but to *shellshock*... It brought the neuroses into the mainstream of mental medicine and economic life and set psychiatry's field of practice within the social fabric of industrial society. (1985, 265)

È infatti l'esperienza della Grande Guerra, ormai unanimemente riconosciuta come il primo vero trauma di massa dell'Occidente, a gettare le basi del paradigma contemporaneo di trauma. Il fenomeno sociale delle nevrosi da guerra, il quale assunse dimensioni spaventose nei venti anni seguenti la fine del conflitto⁷, decretò infatti la crisi del dominio delle teorie lombrosiane dell'ereditarietà nel mondo della psichiatria e conferì dignità scientifica a pratiche che fino ad allora erano rimaste confinate negli studi privati di pochi terapeuti dediti alla cura di donne borghesi isteriche. Ampliando il campo della patologia psichica anche alla popolazione non ospedalizzata, il fenomeno dello *shellshock* "demonstrated that the neuroses could be a widespread working class health problem that amongst other things was extremely expensive" (Stone 1985, 266), portando di fatto la realtà della nevrosi traumatica nell'alveo della psichiatria e inserendo quest'ultima nel tessuto sociale della moderna società industriale.

Se il soldato affetto da *shellshock* è la prima figura iconica di sopravvissuto, è tuttavia attorno all'Olocausto che si definiscono storicamente le contemporanee teorie di trauma. Il dibattito nato attorno a questo evento storico ha infatti un ruolo privilegiato all'interno dei *Trauma Studies*, poiché contribuisce in modo determinante alla costruzione di una teoria del trauma come aporia della rappresentazione che continua, ancora oggi, ad avere un'importanza particolare. Come afferma Leys (2000, 15), sottolineando la centralità della letteratura sull'Olocausto – e, in particolare, dell'identificazione di una "sindrome del sopravvissuto" – nella definizione del PTSD, "the Holocaust now appears to have been *the* crucial trauma of the century". Esso ha infatti assunto una portata sacrale, delineandosi come evento storico unico, incomparabile e dal significato non storicizzabile, ossia non descrivibile né spiegabile attraverso una narrazione convenzionale. Riprendendo una suggestiva considerazione di Leys, sembra però che la stessa storia del concetto di trauma sia affetta da amnesie e reminescenze⁸: non a caso è solo negli anni Ottanta e Novanta, grazie alle ricerche di un gruppo di studiosi americani di origine ebraica, che le posizioni relative alla natura irrepresentabile del trauma assumono un'importanza particolare nel campo dei *Trauma Studies*. È in particolare la riflessione nata attorno al *Fortunoff Video Archive Project*⁹, diretto da Laub e Hartman, a conferire un inedito spessore psicologico alle teorie sul trauma. Come nota Kaplan (2005, 33), questa nuova dimensione è espressa pienamente dal volume *Testimony* (Felman, Laub 1992), il quale "together with Cathy Caruth *Unclaimed experience* and her edited volume, *Trauma: Exploration in Memory*, initiated what has becoming a growing field in the humanities". Coprirà a tale proposito ricordare anche un altro testo tra i più importanti e influenti sull'argomento, *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution* (Friedlander 1992), il quale raccoglie gli interventi che alcuni noti studiosi tennero all'omonimo convegno organizzato dalla UCLA nel 1990 intorno alla questione della rappresentabilità storica

dello sterminio del popolo ebraico. Dalla lettura del volume emerge netta un'interpretazione dell'Olocausto come “event which tests our traditional conceptual and representational categories” (3), che fa del concetto di “limite della rappresentazione” il punto d'incontro tra il bisogno di una verità storica, di una *master narrative* non banalizzante, e l'imperativo etico di testimoniare l'essenza profonda e incomunicabile di un trauma storico senza precedenti.

Due sono le tematiche rispetto alle quali l'apporto della riflessione relativa all'Olocausto risulta sostanziale: il valore della testimonianza e la più ampia questione riguardante l'effettiva rappresentabilità dell'esperienza traumatica. Come nota Felman in *Juridical Unconscious* (2002, 106), il dibattito relativo al valore etico e storico della testimonianza emerge con forza molti anni dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale grazie a due opere paradigmatiche: *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil* di Hannah Arendt, che contiene un *reportage* del processo Eichmann, tenutosi a Tel Aviv nel 1961, e il film *Shoah* di Claude Lanzmann, proiettato per la prima volta in Francia nel 1985. Grazie al grande numero di testimonianze dei sopravvissuti ai campi di sterminio, il processo del 1961 costituì un punto cruciale nella storia della memoria dell'Olocausto poiché permise per la prima volta di tradurre le singole esperienze private delle vittime in una “collective story that receives a legal hearing and a public acknowledgment and validation” (Felman 2002, 152-153). In particolare, lungo i trentaquattro giorni del processo, divenne chiaro come la testimonianza dei sopravvissuti fosse fondamentale affinché “the event could be reproduced in court... in such a way that men would not recoil from the same narratives as from scalding steam, and so that it would not remain the fantastic, unbelievable apparition that emerges from Nazi documents” (Hausner 1966, 292). Con il processo Eichmann, dunque, si delinea un cambiamento sostanziale nella funzione della testimonianza¹⁰: il testimone diventa un “homme-mémoire attestant que le passé fut et qu'il est toujours présent” (Wievorka 1998, 118), il cui compito non è più quello di testimoniare dei fatti ma di trasmettere, con la propria presenza, il portato emotivo dell'esperienza traumatica. Due sono le figure iconiche di questo nuovo tipo di testimone: Yehiel Dinor/K-Zetnik e Abraham Bomba. Il primo, un sopravvissuto ad Auschwitz divenuto in seguito scrittore sotto il nome di K-Zetnik, fu interrogato come testimone al processo Eichmann¹¹. Dopo essere stato interrotto dall'accusa nella sua evocazione dell'esperienza del campo con domande precise relative a fatti singoli e personali, il teste svenne e fu portato in ospedale, dove rimase, in stato di coma, per diverse settimane. Il collasso di K-Zetnik divenne il simbolo dell'incomunicabilità dell'esperienza della deportazione e l'uomo l'esempio del testimone ritraumatizzato dall'incontro con un passato impossibile da rielaborare. Felman (1998, 153-161) nota a riguardo come “the testimonial power of this real, of this irreducible bodily presence of the witness, lay precisely in the pathos – the crying power – of its legal muteness. [...] K-Zetnik's testimony does not simply tell *about* the impos-

sibility of telling: it dramatizes it – *enacts it* – through its own lapse into coma and its own collapse into a silence”. Una simile forma di comunicazione non verbale caratterizza la testimonianza di Bomba, un sopravvissuto al campo di Treblinka intervistato da Lanzmann nello storico documentario *Shoah*. Dopo essere stato invitato dal regista a raccontare la sua esperienza, il barbiere, al quale era stato affidato il compito di tagliare i capelli delle donne destinate alla camera a gas, cadde in un mutismo di diversi minuti in corrispondenza del ricordo dell’esperienza toccata a un amico, barbiere anch’egli, costretto dai nazisti a tagliare i capelli alla moglie e alla figlia prima che le due donne venissero uccise. Così come il collasso di K-Zetnik, il silenzio dell’uomo rappresenta un evento legalmente trascurabile ma storicamente imprescindibile, il momento in cui l’incomunicabilità sembra rompersi e lasciar intravedere, attraverso il corpo del testimone, la vera essenza del trauma¹².

Di pari passo con la veridicità assunta della testimonianza corporea del “mute-witness”, negli anni Novanta torna in auge la teoria, già avanzata da Janet agli inizi del secolo (1898, 1911, 1928), di una natura antinarrativa della memoria traumatica. In *La mémoire et les jours* (1985), la scrittrice francese Charlotte Delbo, sopravvissuta all’esperienza di Auschwitz, distingue due differenti memorie del trauma, una razionale e narrativa, l’altra profonda e corporea, attribuendo solo a quest’ultima la capacità di testimoniare la realtà effettiva dell’Olocausto. Anche Primo Levi, ne *I sommersi e i salvati* (1991), delinea la natura iconica e non verbale di questa memoria profonda assimilandola a “un film in grigio e nero, sonoro ma non parlato... pieno di fracasso e di furia e privo di significato,... un tramestio di personaggi senza nome né volto annegati in un continuo assordante rumore di fondo, su cui tuttavia la parola umana non affiorava” (72). È tuttavia il saggio dal titolo *The Intrusive Past: the Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma* (Van der Kolk e Van der Hart 1995, 158-182) a segnare una tappa fondamentale, poiché, in virtù della loro scientificità, le teorie in esso sostenute hanno assunto il valore di prova scientifica di una concezione di trauma inteso come aporia della rappresentazione. L’idea di una natura sostanzialmente antimimetica della memoria traumatica è avanzata dai due psichiatri sulla base di una precisa ipotesi scientifica: la forte emozione derivata dallo shock traumatico impedirebbe all’ippocampo di collocare i dati dell’esperienza in precise coordinate spazio-temporali. Tale mancata categorizzazione dell’evento determina la situazione paradossale nella quale l’esperienza reale viene completamente dimenticata, mentre permane vivissimo il ricordo delle emozioni ad essa associate. La memoria traumatica, pertanto, si configurerebbe come una memoria corporea priva del meccanismo narrativo e verbale del richiamo alla mente, ma caratterizzata da una estrema precisione storica, da una veridicità garantita proprio dall’elisione dell’evento dal campo della memoria narrativa¹³. Questo, secondo molti teorici contemporanei, il paradosso situato nel cuore stesso dell’esperienza traumatica¹⁴.

3. Trauma e letteratura

La questione della incomunicabilità dell'esperienza traumatica è sfociata in un vero e proprio dibattito estetico: se, sulla scorta delle convinzioni psicoanalitiche, "trauma stands outside representation" (Caruth 1996, 17), come si può avere accesso alla realtà traumatica? È proprio in questo campo che l'arte e in particolare la letteratura acquisiscono un ruolo centrale. Già Freud in *Jenseits des Lustprinzips* (1920) aveva fatto ricorso a un esempio letterario per spiegare il fenomeno della coazione a ripetere nel paziente affetto da nevrosi traumatica, riferendosi in particolare all'episodio della "ripetizione" dell'uccisione di Clorinda da parte di Tancredi nella selva di Saron, nel canto XIII della *Gerusalemme Liberata*. Nell'economia del discorso freudiano, tuttavia, tale esempio letterario sembra profilarsi più come digressione esplicativa che come caso paradigmatico, se è vero che è Freud stesso a introdurlo come "la più commovente descrizione poetica" (Freud 1977, 208) di un destino che incappa in una costante e fatale ripetizione. Non sembra essere della stessa idea Caruth, la quale invece fa del richiamo letterario di Freud uno dei cardini della sua teoria:

[...] if Freud turns to literature to describe traumatic experience, it is because literature, like psychoanalysis, is interested in the complex relation between knowing and not knowing. And it is indeed at the specific point at which knowing and not knowing intersect that the language of literature and the psychoanalytic theory of traumatic experience precisely meet. (1996, 2-3)

L'interpretazione data da Caruth all'esempio di Freud è stata variamente dibattuta nell'ambito dei *Trauma Studies*; in particolare, ci si è interrogati circa la fondatezza di una tesi che conferisce all'arte e alla letteratura il ruolo di spazi privilegiati di rappresentazione del trauma storico. In *Writing History, Writing Trauma*, Dominick La Capra (2001, 184) mette in discussione tale posizione, denunciando in modo velato le radici decostruzioniste di una teoria che, nei termini esposti da Caruth, riscrive la "key notion of 'unreadability'... in the terms of trauma" e richiamando alla necessità etica della storiografia¹⁵. Malgrado contesti il presunto ruolo privilegiato della letteratura, anche La Capra conviene sul fatto che, al contrario della storiografia, l'arte riesca, grazie alla non referenzialità del proprio discorso, a esprimere in modo profondo e iconico i tratti più irrazionali ed emotivi del trauma.

Del resto "if trauma is a crisis of representation, then this generates narrative *possibility* just as much as *impossibility*" (Luckhursts 2001, 83): ed è proprio in questa direzione che si sono mossi gli studi più recenti, i quali hanno abbandonato quasi totalmente l'idea elitaria di una letteratura come punto d'accesso privilegiato alla memoria traumatica, per abbracciare l'indagine delle modalità di rappresentazione artistica del trauma. Quando viene perseguito in modo eccessivamente sistematico, il tentativo di delineare un'estetica del

trauma corre tuttavia il rischio di tramutarsi in un'operazione paradossale: "the aesthetic meant to convey the singularity of a traumatic aporia has now become highly conventionalized, the narratives and tropes of traumatic fiction easily identified" (Luckhurst 2001, 89). Paradigmatica in questo senso è la creazione di un nuovo genere letterario strettamente connesso al trauma (la *Trauma Fiction*) e caratterizzato da precise coordinate estetiche¹⁶:

The rise of trauma theory has provided novelist with new ways of conceptualizing trauma and has shifted attention away from the question of what is remembered of the past to how and why it is remembered. [...] Fiction itself has been marked or changed by its encounter with trauma. Novelists have frequently found that the impact of trauma can only adequately be represented by mimicking its forms and symptoms, so that temporality and chronology collapse, and narratives are characterized by repetition and indirection. (Whitehead 2004, 3-4)

Sebbene l'attestazione dell'esistenza di influenze interdisciplinari sia condivisibile, il *focus* esclusivo sulla contemporaneità che lo studio di Whitehead presenta sembra quanto mai riduttivo, dal momento che il dialogo tra arte e psicologia affonda le sue radici in un periodo decisamente antecedente la nascita dei *Trauma Studies*. Tale sbilanciamento cronologico è peraltro uno dei pericoli più grandi nei quali può incappare chi si cimenta con lo studio dei rapporti tra il trauma e l'universo dell'arte: anche nel campo della critica letteraria, si rischia di finire per abbracciare la tendenza, tutta contemporanea, alla traumatizzazione della storia, correndo il rischio di banalizzarne, peggio ancora di capovolgere completamente il significato stesso del trauma. Come nota Giglioli:

Trauma era ciò di cui non si può parlare. Trauma è oggi tutto ciò di cui si parla. Da eccesso che non poteva giungere al linguaggio ad accesso privilegiato alla nominazione del mondo. Da luogo di sprofondamento a istanza di emersione, di certificazione, di autenticazione del senso. Trauma, ovvero esperienza veramente vissuta, significativa, degna di essere trasmessa, commentata, condivisa. La ferita è diventata la carne. (Giglioli 2011, 8)

Sono apparsi tuttavia, in particolare negli ultimi anni, studi che, in linea con la rinascita della figura dell'autore, muovono verso quella che, in questo campo, sembra essere la questione più significativa e interessante: l'esplorazione dello spazio tra il silenzio del trauma e la parola del testo. Si fa riferimento a *Un-speakable Secrets and the Psychoanalysis of Culture* (Raskin 2008), indagine sul significato del tema del segreto nella letteratura e nel cinema, *Translating Pain. Immigrant Suffering in Literature and Culture* (Hron 2009), riformulazione della teoria della traduzione alla luce del trauma della migrazione, *Trauma et texte* (Kuon 2010), raccolta di atti del convegno di Salisburgo del 2006 dedicato all'analisi critica delle modalità di applicazione della nozione psicologica di trauma alla letteratura¹⁷. In un'"epoca del trauma senza trauma" (Giglioli

2011, 7), talmente ossessionata da rappresentare anche il non traumatico alla luce del paradigma del trauma, è forse questa la vera sfida: riscoprire la natura profonda del rapporto che, da sempre, rende l'arte luogo privilegiato di messa in scena delle contraddizioni dell'animo umano.

Note

¹ Essa di fatto accorpa in un'unica teoria vittime di disastri naturali, veterani di guerra, sopravvissuti all'Olocausto, vittime di abusi sessuali etc.

² Sull'importanza della patologia denominata *railway spine* nella definizione del moderno concetto di trauma cfr. Ellenberger 1970, Luckhurst 2008.

³ Luckhurst 2008, 25: "The German state had established its own Imperial Insurance Office for industrial injury in 1884, and most European states followed over the next twenty years. In England, this agitation on behalf of what Earl Fitzwilliam called 'the wounded soldiers of industry' was a significant element of transformation of a Victorian laissez-faire economy into the beginning of a national insurance system, and thus the modern welfare state".

⁴ Su Oppenheim cfr. Lerner 1996.

⁵ Charcot 1887. Su Charcot e le nevrosi traumatiche cfr. Micalè 1994.

⁶ La nozione, tradotta in francese con la locuzione "après-coup" è stata resa in italiano con le espressioni: "posteriorità", "ritrascrizione" o "azione differita".

⁷ Basti pensare che nel 1939, ovvero più di venti anni dopo la fine della guerra, l'Inghilterra spendeva ancora due milioni di sterline l'anno in pensioni per vittime di *shellshock*.

⁸ Leys 2000, 15: "Just as it took World War II to 'remember' the lesson of World War I, so it took the experience of Vietnam to 'remember' the lessons of World War II, including the psychiatric lessons of the Holocaust".

⁹ Si tratta di un progetto dell'Università di Yale, tuttora attivo, mirato alla costituzione di un archivio di video, interviste di testimoni e sopravvissuti all'Olocausto. Cfr. <<https://www.library.yale.edu/testimonies/index.html>> (11/2013).

¹⁰ Wieviorka 1994, 24: "Testimony has changed direction. Print has been replaced by the tape recorder and the video camera. At the same time, the function of testimony has also changed. In the years following the war, the primary aim of testimony was knowledge – knowledge of the modalities of genocide and deportation. Testimony had the status of an archival document. Today [...] the purpose of testimony is no longer to obtain knowledge. [...] The mission that has devolved to testimony is no longer to bear witness to inadequately known events, but to keep them before our eyes".

¹¹ L'episodio ha dato l'avvio a un lungo dibattito circa il significato storico del processo Eichmann. Sulle differenti interpretazioni cfr. Arendt 1964, Hartman 1994, Felman 2002. Per una sintesi estremamente chiara di tale dibattito nell'ambito degli *Holocaust Studies* cfr. Hirsch e Spitzer 2010.

¹² Sul tema della testimonianza cfr. Langer 1991, Hartman 1996, Agamben 1998, Yaeger 2006.

¹³ In particolare, essa sarebbe regolata dalla logica della *restitutio ad integrum* (logica estranea alla memoria ordinaria, la quale risponde a domande specifiche con l'atto del richiamare alla mente): un dettaglio evocativo dell'evento traumatico permetterebbe di ricostruire automaticamente il quadro originale.

¹⁴ Paradigmatico in tale senso è uno dei più famosi casi clinici studiati da Janet: il caso di Irène. La ragazza, che aveva assistito al decesso della madre, sopravvenuto dopo una lunga malattia, aveva completamente rimosso l'evento traumatico. Tuttavia, in stato di trance, riproduceva in modo automatico e ripetitivo ogni minimo dettaglio della notte nella quale la madre era morta. Cfr. Janet 1898, 1911, 1928.

¹⁵ La Capra 2001, 194: "History faces the problem of both writing about and writing out trauma, and I have indicated that it is subject to certain frames or limits that may be contested but not, in my judgment, abandoned or simply flouted". Della stessa idea è anche Kaplan (2004, 9-13):

“without denying the singularity and the unrepresentable character of trauma, it is necessary to see that such an emphasis may push trauma into the mystified circle of the occult, something untouchable and unreachable. [...] To externalize the trauma is not a matter of representation, but a struggle by the wounded body to first imagine and then create a less traumatic, less painful environment”.

¹⁶ Si tratta, in particolare dell'anacronia della narrazione (grazie all'uso frequente di analesi, prolessi e ripetizioni), della frammentazione della voce narrativa, della scelta di stili di scrittura destrutturati in grado di mimare i sintomi verbali della rimozione, del ricorso frequente all'intertestualità. Cfr. Vickroy 2002 e Whitehead 2004.

¹⁷ Risale alla primavera del 2012 anche la pubblicazione del primo numero del *Journal of trauma studies*, le cui premesse teoriche paiono muoversi verso una simile direzione di storicizzazione e problematizzazione del concetto di trauma. Miller 2012, ix-x: “Although the emergence of trauma studies and the focus on the relationship of literature with testimony and memory is a modern and contemporary development, it is nonetheless clear that in one way or another, literature has always acted as the inscription of these essential human capabilities and experiences. [...] As trauma theory begins to establish itself and settle into the academy, this double trajectory involving an assessment as well as a critical examination of the conceptual principles and ethical assumptions of trauma theory is also part of the premise of the journal”.

Riferimenti bibliografici

- Agamben Giorgio (1998), *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Torino, Bollati Boringhieri.
- American Psychiatric Association (2013e), *Diagnostic and Statistical Manual*, Washington, APA.
- Arendt Hannah (1963), *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*, New York, Viking.
- Breuer Josef, Freud Sigmund (1895), *Studien über Hysterie*, Leipzig und Wien, Deuticke; <<https://archive.org/details/StudienZurHysterie>> (12/2013). Trad. it. di Carlo Federico Piazza (1967 e ristampe), *Studi sull'isteria 1892-1895*, in S. Freud, *I: Opere 1886-1895. Studi sull'isteria e altri scritti*, Torino, Bollati-Boringhieri, 161-439. Fa parte di *Opere di Sigmund Freud*, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti.
- Caruth Cathy, ed. (1995), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore (MD), Johns Hopkins UP.
- (1996), *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History*, Baltimore (MD), Johns Hopkins UP.
- Charcot Jean-Martin (1887), *Leçons sur les maladies du système nerveux faites à la Salpêtrière*, Paris, Bureau du progrès médicale.
- Delbo Charlotte (1985), *La mémoire et les jours*, Paris, Berg International.
- Ellenberger Henri (1970), *The Discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, New York, Basic Books.
- Felman Shoshana, Laub Dori (1992), *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York, Routledge.
- Felman Shoshana (2002), *Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Cambridge, Harvard UP.
- Freud Sigmund (1919), “Einleitung”, in S. Freud, S. Ferenczi, K. Abraham, E. Simmel, E. Jones (Hrsgg.), *Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen*, Leipzig-Wien, Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 3-7; <<https://archive.org/details/Zur->

- PsychoanalyseDerKriegsneurosen> (09/2013). Trad. it. di Anna Maria Marietti (1977), "Introduzione" a *Psicoanalisi delle nevrosi di guerra*, in S. Freud, *Opere 9. L'Io e l'Es e altri scritti 1917-1923*, Torino, Bollati-Boringhieri, 69-74. Fa parte di *Opere di Sigmund Freud*, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti.
- (1920), *Jenseits des Lustprinzips*, Leipzig-Wien-Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag; <<http://www.textlog.de/sigmund-freud-jenseits-des-lustprinzips.html>> (09/2013), per la 3° ed. revisionata del 1923, vd. <https://archive.org/details/Freud_1923_Jenseits_des_Lustprinzips_3te_k> (09/2013). Trad. it. di Anna Maria Marietti e Renata Colorni (1977), "Al di là del principio di piacere", in S. Freud, *Opere 9. L'Io e l'Es e altri scritti 1917-1923*, Torino, Bollati-Boringhieri, 187-249. Fa parte di *Opere di Sigmund Freud*, edizione diretta da Cesare Luigi Musatti.
- Friedlander Saul, ed. (1992), *Probing the Limits of Representation: Nazism and the Final Solution*, Cambridge, Harvard UP.
- Giglioli Daniele (2011), *Senza trauma: scrittura dall'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata, Quodlibet.
- Hartman Geoffrey, ed. (1994), *Holocaust Remembrance: the Shapes of Memory*, Oxford, Blackwell.
- (1996), *The Longest Shadow: in the Aftermath of the Holocaust*, Bloomington (IN), Indiana UP.
- Hausner Gideon (1966), *Justice in Jerusalem*, New York, Harper and Row.
- Hirsch Marianne, Spitzer Leo (2010), "The Witness in the Archive: Holocaust Studies/Memory Studies", in S. Radstone, B. Schwarz, *Memory. Histories, Theories, Debates*, New York, Fordham UP, 390-405.
- Hron Madelaine (2009), *Translating Pain. Immigrant Suffering in Literature and Culture*, Toronto, University of Toronto Press.
- Janet Pierre (1898), *Névroses et idées fixes*, Paris, Félix Alcan.
- (1911), *L'état mental des hystériques*, Paris, Félix Alcan.
- (1928), *L'évolution de la mémoire et la notion du temps*, Paris, A. Chahine.
- Kaplan Ann E. (2000), *Trauma and Cinema: Cross-Cultural Explorations*, Hong Kong, Hong Kong UP.
- (2005), *Trauma Culture: the Politics of Terror and Loss in Media and Literature*, New Brunswick, Rutgers UP.
- Kuon Peter (2010), *Trauma et texte*, Frankfurt, Peter Lang.
- La Capra Dominick (2001), *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore and London, Johns Hopkins UP.
- Langer Lawrence (1991), *Holocaust Testimonies: the Ruins of Memory*, New Heaven, Yale UP.
- Lerner Paul (1996), "Rationalising the Therapeutic Arsenal: German Neuropsychiatry in World War I", in M. Berg, G. Cocks (eds), *Medicine and Modernity: Public Health and Medical Care in Nineteenth and Twentieth Century Germany*, Cambridge, Cambridge UP, 121-148.
- Levi Primo (1991), *I sommersi e i salvati*, Torino, Einaudi.
- Leys Ruth (2000), *Trauma. A Genealogy*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Luckhurst Roger (2008), *The Trauma Question*, London, Routledge.
- Micale Mark S. (1994), "Charcot and les névroses traumatiques: scientific and historical reflections", *Revue neurologique* 150, 49-64.

- Miller David (2012), "Editor's Introduction", *Journal of literature and trauma studies* 1, vii-x.
- Putnam Frank W. (1989), "Pierre Janet and Modern Views of Dissociation", *Journal of traumatic stress* 2, 413-429.
- Raskin Esther (2008), *Unspeakable Secrets and the Psychoanalysis of Culture*, Albany, State University of New York Press.
- Selzer Mark (1997), "Wound Culture: Trauma in the Pathological Public Sphere", *October* 80, 3-26.
- Stone Martin (1985) "Shellshock and the Psychologists", in W.E. Bynum, R. Porter, M. Shepherd (eds), *The Anatomy of Madness* Vol. 2. London, Tavistock.
- Van der Kolk Bessel A., Van der Hart Onno (1995), "The Intrusive Past: the Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma", in C. Caruth (ed.), *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore (MD), Johns Hopkins UP, 158-182.
- Vickroy Laurie (2002), *Trauma and Survival in Contemporary Fiction*, Charlottesville, The University of Virginia Press.
- Whitehead Anne (2004), *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh UP.
- Wieviorka Annette (1994), "On Testimony", in G. Hartman (ed.), *Holocaust Remembrance: the Shapes of Memory*, Oxford, Blackwell, 23-32.
- Yaeger Patricia (2006), "Testimony without Intimacy", *Poetics Today* 27, 2, 399-422.

Italia anelata, Italia straniata, Italia ironizzata. E.T.A. Hoffmann e Wilhelm Hauff

Stefania Acciaioli

Università degli Studi di Firenze (<stefaniaacciaioli@virgilio.it>)

Abstract:

E.T.A. Hoffmann's Italy simultaneously represents the land of freedom and art. Unfortunately, his ardent longing to visit the country was never to be satisfied throughout his lifetime. However, he did succeed in filling this traumatic gap thanks to his deep knowledge of Italian language and art. His "imagined" Italy is a sort of shaded, multi-faceted prism diffusely taking shape in different landscapes, characters and atmospheres, covering a wide range from the beautiful to the uncanny. Compared to his supposed "master", the recurrence of Italian motifs in Hauff's works is much thinner on the ground. However, far from being uninteresting, it is actually this low profile that plays a central role, taking on a higher meaning in his entire production. As a kind of "distorted mirror", Hauff's Italian motifs become a kind of *mise-en-abyme* of his diffuse "masking/unmasking" technique quoting his supposed models in order to question them, and thus paving the way for Heine's modern, more "bitingly ironic" way of portraying Italy.

Keywords: Hauff, Hoffmann, irony, Sehnsucht, uncanny.

A Ingrid Hennemann Barale

"ITALIA" scrive Hoffmann a caratteri cubitali nel *Bamberger Tagebuch* (il 5 gennaio 1812)¹, associando il paese dei suoi sogni al culmine dell'esaltazione erotica per Julia Mark. Sebbene nello specifico rappresenti una via di fuga fantastica da un momento di forte crisi, in generale l'Italia costituisce per Hoffmann ad un tempo il luogo della liberazione sia dalle proprie costrizioni psichiche che dalle provincialistiche convenzioni sociali e la meta della scoperta-realizzazione del proprio io artistico. Ma il sogno del viaggio in Italia, coltivato fin dalla gioventù e costantemente anelato, come testimonia ripetutamente il suo carteggio², e che costituisce per l'autore una sorta di "Südweh" (Schenck 1939, 151), è purtroppo destinato a rimanere irrealizzato e a trasformarsi nel mito di un'Italia solo romanticamente fantasticata, una

sorta di biblioteca immaginaria dai tratti proteiformi emblematicamente simboleggiati dal libro magico del consigliere segreto di cancelleria Tusmann del racconto “Die Brautwahl”. Seppur a livello puramente mentale, dell’Italia Hoffmann non è solo, come l’omonimo protagonista dei suoi racconti, un “viaggiatore entusiasta” ma anche un vero e proprio conoscitore della lingua e dell’arte. Dall’epistolario e dai diari emerge, infatti, chiaramente che Hoffmann, come poi anche il suo *alter-ego* letterario Kreisler, non solo parla l’italiano standard, ma anche diversi dialetti. A Hippel scrive, infatti, da Varsavia (26 sett. 1805):

Während des Jahrs, daß ich Dir nicht schrieb, habe ich ein angenehmes künstlerisches Leben geführt, ich habe komponirt, gemahlt und nebenher ziemlich gut italienisch gelernt, das Romanische [= das Römische, N.d.A.] verstehe ich vollkommen gut und spreche es ziemlich, dieser Winter ist dazu bestimmt es im Sprechen zur Fertigkeit zu bringen und auch die verschiedenen Dialekte (Venetianisch, Neapolit[anisch] u.s.w.) zu erlernen. (von Müller 1912, 208 sgg.)³

Durante l’anno in cui non ti ho scritto ho condotto una piacevole vita artistica, ho composto musica, ho dipinto e ho inoltre studiato piuttosto bene l’italiano; comprendo perfettamente il romanesco e lo parlo anche abbastanza, dedicherò l’inverno ad affinare l’abilità del parlato e ad imparare i diversi dialetti (veneziano, napoletano etc.).⁴

Oltre che a comunicare con i conoscenti delle enoteche italiane che amava frequentare, la conoscenza dell’italiano gli serve a tenere nascoste alla moglie certe annotazioni nei diari e inoltre costituisce per l’autore soprattutto il canale di accesso privilegiato per entrare a far parte della cerchia dei molti artisti italiani a Bamberga, Lipsia e Dresda e per avvicinarsi all’arte italiana, di cui risulta essere un non certo dilettante conoscitore, a giudicare non solo dal carteggio, ma anche dalle opere che ne sono continuamente pervase.

Nella *Gemäldegalerie* di Dresda, nell’estate del 1798, il giovane ventiduenne rimane letteralmente rapito dai dipinti della sala degli italiani e poi altrove consiglia all’amico Hippel anche la musica italiana tanto in voga a Berlino:

Ich kann in Enthusiasmus gerathen, wenn ich mich zurückversetze in den Saal der Italiäner – denke Dir einen Saal, [...] dessen ungeheure Wände von oben bis unten Gemählde von Raphael, Correggio, Titian, Battoni u.s.w. decken [...] Nur noch das einzige sag ich Dir, daß mich die *Nacht* von Correggio in den Himmel gehoben – daß mich die *Magdalena* von Battoni entzückt hat, und daß ich mit tiefer Ehrfurcht vor der *Madonna* von Raffael gestanden habe. (von Müller, Schnapp 1967, 141 e 135)⁵

Riesco ad andare in estasi quando ritorno col pensiero nella Sala degli Italiani: immaginati una sala [...] le cui enormi pareti sono coperte da cima a fondo da dipinti di Raffaello, Correggio, Tiziano, Battoni etc. [...] Aggiungo solo questo: che la *Notte* di Correggio mi ha elevato al cielo, la *Maddalena* di Battoni mi ha entusiasmato e che standomene in piedi davanti alla *Madonna* di Raffaello ho provato un profondo timore reverenziale.

Du kannst Dir z.B. keine Vorstellung von der großen italiänischen Oper machen – Der Zauber der Meisterstücke Verona's – die himmlische Musik – alles vereinigt sich zu einem schönen Ganzen, das auf Dich gewiß seine Wirkung nicht verfehlen würde. (von Müller, Schnapp 1967, 144)

Non puoi riuscire ad immaginarti ad esempio la grande opera italiana, il fascino dei capolavori di Verona, quella musica celestiale, tutto confluisce in un bell'insieme che non mancherebbe certamente di fare il suo effetto su di te.

Forse meno frequentemente citato dalla critica dei passi summenzionati, ma non per questo secondario, è inoltre il fatto che proprio le sue conoscenze sull'Italia gli valsero la collaborazione all'inventario e alla catalogazione della biblioteca dell'amico, primo editore di Bamberga nonché compagno di bevute, Carl Friedrich Kunz nel gennaio del 1813. In particolare gli vengono affidate le sezioni degli spartiti e dell'italiano, dal cui catalogo, redatto appunto da Hoffmann, risultano ben 49 opere italiane tra cui quelle di Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Guarini, Tasso, Boiardo, Metastasio, Goldoni, Gozzi e Alfieri che il nostro, quindi, conosce bene, avendole lette per lo più in lingua originale⁶. Di opere d'arte italiane, quindi, Hoffmann s'intende "a tutto tondo", non solo in campo letterario, ma anche pittorico e musicale. Rimane ancora da risolvere la questione se di tali opere possedesse anche esemplari in una biblioteca personale, ma sta di fatto che ne facesse ampio uso in allusioni, citazioni, riferimenti a nomi, personaggi o ambientazioni. Quella di Hoffmann è, pertanto, in primo luogo un'Italia da sempre anelata, ma mai raggiunta per motivi soprattutto lavorativi che lo costringono a viaggiare molto, ma sempre e solo entro i confini della patria, e, di conseguenza, un'Italia per lo più immaginata attraverso la ricezione di fonti artistiche e letterarie "dirette", ovvero i capolavori dei grandi autori italiani in lingua originale o l'ammirazione estatica dei quadri dei grandi maestri, oppure, per così dire, di fonti "indirette" o "mediate". In quest'ultimo caso, si tratta di opere di altri autori ambientate in Italia, come l'*Ardinghella* (1787) di Heinse o *Le diable amoureux* (1772) di Cazotte, di resoconti di viaggio, come quelli di Goethe, Moritz, Seume⁷ e, come modello di letteratura odepica "romantica" *tout court*, anche il *Sentimental Journey* (1768) di Sterne, oppure di racconti orali di conoscenti e amici (perlopiù tedeschi) che, a differenza di Hoffmann, hanno avuto la fortuna di potersi recare di persona, come il pittore Molinary, che ha trascorso molti anni nel Bel Paese e che Hoffmann aiuta ad affrescare la *Jesüiterkirche* a Glogau, evento trasfigurato nell'omonimo racconto, oppure l'amico di Lipsia Adolph Wagner. Dal dato biografico alla finzione letteraria, spesso difficilmente separabili, in quanto travasano osmoticamente l'uno nell'altra, l'Italia che Hoffmann, certo non a caso, è riuscito a vedere, "serapionicamente", solo con l'occhio interno, è, inoltre, un prisma dai molteplici riflessi e dai bagliori di multiformi immagini rifratte. Alla tanto ambita meta, patria dell'identità di arte e vita, contrapposta alle costrizioni della madrepatria, decide, infatti, di rendere omaggio immortalandola nelle sue opere come am-

bientazione topografica ricorrente oppure facendoci viaggiare i suoi personaggi in un fitto e reiterato scambio italo-tedesco di riferimenti culturali incrociati e in contrasto. In tal senso, infatti, il macrotesto hoffmanniano risulta, in ultima analisi, una fitta rete di figure dalle origini e dai tratti fortemente marcati e di citazioni artistiche mirate.

Da un punto di vista paesaggistico si tratta spesso di un'Italia fantastica e trasognata, più evocata e "sfumata" che descritta nei suoi dettagli topografici. I pochi cenni paesaggistici o di color locale sono, infatti, frutto delle suggestioni derivate dalle letture, ad esempio, dei resoconti di viaggio di Seume, Goethe e soprattutto Moritz. Sia la grotta di Posillipo, in cui Berthold (della "Jesuitenkirche in G.") vede per la prima volta la principessa Angiola che il convento dei Camaldolesi in "Das Gelübde", così come la Brescia menzionata in "Seltsame Leiden eines Theaterdirektors" o la Firenze delle "Abenteuer der Sylvester-Nacht" e della "Brautwahl" sono, infatti, quadri impressionistici dalle pennellate abbozzate e dai contorni indefiniti. E persino le tre grandi città italiane messe più a fuoco dallo zoom hoffmanniano, ovvero la Venezia di "Doge und Dogaresse" soprattutto, la Napoli della "Jesuitenkirche", di "Ignaz Denner" e "Der unhemliche Gast", o la Roma del "Signor Formica" e della *Prinzessin Brambilla*, risultano essere, in ultima analisi, poco più che bozzetti dai dettagli più o meno realistici, ma comunque stilizzati e sfumati nel fiabesco. Ma questo mosaico dai tasselli multicolore che è l'Italia hoffmanniana assume al contempo anche i tratti di un affresco fortemente chiaroscurale in quanto la topografia, sebbene tipizzata, è fortemente connotata, come nel caso di Napoli o del Meridione in generale (ad es. la Sicilia) come patria di Satana o di Venere, almeno secondo il *topos* nordico, mentre Roma diventa luogo fantastico-mitico dell'arte incondizionata, svincolata da compromessi, restrizioni e "carnevalisticamente" libera di assumere i ruoli più diversi. Anche le figure che si stagliano sullo sfondo di tali "quinte sceniche", siano essi personaggi storici o inventati, sono pur sempre caratterizzate da forti luci e ombre, spesso simbolicamente sintetizzate in un unico, rappresentativo personaggio. Tra le figure storiche di scrittori italiani, ad esempio, accanto ai "grandi" già menzionati, come Dante, Petrarca, Boccaccio, Ariosto, Campanella, Metastasio o Tasso (cfr. rispettivamente "Die Bergwerke zu Falun", "Signor Formica", *Meister Floh*, *Serapionsbrüder*, "Der Dichter und der Komponist", *Kater Murr* e "Königsbraut"), ricorrono anche i nomi di "minori" quali Apolloni ("Signor Formica"), Chiari o Trissino (*Prinzessin Brambilla*), anche se l'attenzione si concentra soprattutto sulle fiabe di Gozzi, che permeano quasi interamente il macrotesto hoffmanniano con cadenza quasi ossessiva non certo casuale. Nonostante la grande quantità di scrittori, il maggior numero di figure storiche ricorrenti è quello di musicisti, compositori o teorici della musica più o meno famosi, quali Allegri, Caldara, Barnabei e Pergolesi (*Alte und neue Kirchenmusik*), Anfossi ("Das steinerne Herz", "Die Fermate"), Farinelli e Corelli ("Das steinerne Herz"), Carissimi, Cavalli e Ceccarelli ("Signor Formica"), Cimarosa e Palestrina (*Kater Murr*) o Spontini ("Signor Formica", *Prinzessin Brambilla*).

Ma sebbene Hoffmann, che in quanto artista voleva essere prima musicista che scrittore, veda l'Italia anche come la patria della musica, la sua opinione sulla musica italiana è quantomeno ricca di sfumature cromatiche contrastanti, in quanto, in *Alte und neue Kirchenmusik (Musica sacra antica e moderna*, Berlino 1814) se esalta l'antica musica sacra italiana, ne riconosce anche la successiva decadenza per lasciare il passo ai nuovi maestri (Haydn, Mozart, Beethoven), mentre altrove, continuando con la sua tecnica chiaroscurale, decanta la "geniale leggerezza" italiana di uno Spontini purché non rischi di ribaltarsi nella mera superficialità di un Rossini⁸. Anche nel caso dei pittori o artisti di arti figurative, i personaggi storici ricorrenti sono soprattutto quelli già incontrati nei diari o nel carteggio, le cui opere Hoffmann ha ammirato soprattutto a Dresda o Berlino, ovvero Battoni, la cui Maddalena ispira il ritratto di Clara nel "Sandmann", Correggio e Raffaello ("Jesuitenkirche"), Guido Reni ("Signor Formica"), Leonardo da Vinci e Cellini (*Elixiere* e altri racconti)⁹, mentre Salvator Rosa, in quanto pittore, scrittore anche satirico, compositore e attore "improvvisatore", ovvero artista poliedrico come Hoffmann stesso, con il suo stile manieristico assume un ruolo di spicco insieme a J. Callot. Come già Gozzi in letteratura, quest'ultimo, infatti, sebbene non sia italiano, grazie al suo soggiorno fiorentino e alle sue incisioni che sussumono fantastico e quotidiano, tragico e comico, assumendo un carattere grottesco dai moderni risvolti demoniaci e inquietanti, viene assunto non solo a modello, ma a vero e proprio principio poetologico che permea di sé l'intero macrotesto hoffmanniano dai *Fantasiestücke* a *Des Veters Eckfenster*. Concludendo la carrellata dei personaggi storici italiani, c'è, infine, tutta una serie di scienziati, religiosi e ciarlatani che sono altamente chiaroscurali, sia per i loro misteriosi e immorali costumi oppure per i risvolti inquietanti o ridicoli delle loro arti, come nel caso di Spallanzani ("Sandmann") o Cagliostro ("Magnetiseur", *Kater Murr*, "Brautwahl", *Klein Zaches*).

Per quanto riguarda i personaggi inventati, frutto della fervida fantasia hoffmanniana, il chiaroscuro è particolarmente marcato, soprattutto nelle sue ombre, in quanto all'immagine dell'Italia come patria dell'arte *tout court* non più classica, ma romanticamente manieristica¹⁰, si contrappone e giustappone il *topos* di un'Italia quale covo satanico, sensuale e peccaminoso, associato ad una caratterizzazione stereotipica, sebbene libera da un qualunque nazionalismo¹¹, che ruota intorno ad un'imagologia del malvagio fortemente connotata e leitmotivica, nonché chiaramente influenzata dalla precedente tradizione letteraria, che affonda le radici nel teatro elisabettiano e, passando per *Cazotte* e la letteratura francese del XVIII sec., arriva fino al romanzo gotico della Radcliffe e di Lewis che Hoffmann ben conosceva. Le caratteristiche fisiche e fisiognomiche tipiche del malvagio italiano, sia esso criminale, seduttore o in combutta col diavolo, sono l'altezza e la magrezza, il cappotto grigio o dai colori stridenti, lo spadino, il cappello con piume, il lungo naso aquilino, sopracciglia e barba folte, occhi lampeggianti e sorriso malizioso¹². Si tratta di caratteristiche volutamente eccessive, iperboliche, che volgono talvolta verso il grottesco e il teatrale, le quali, oltre alle

chiare reminiscenze letterarie, risentono delle teorie fisiognomiche di Gall e dei *Balli di Sfessania* (1622) di Callot. Di fatto, nel macrotesto hoffmanniano molti dei personaggi italiani sia maschili che femminili sono misteriosi e demoniaci, molto spesso agiscono persino in coppia o con giochi di reduplicazioni, come vedremo, mentre quelli, almeno apparentemente, più “luminosi” e positivi si concentrano soprattutto nella parte finale della produzione del nostro, ovvero nel “Signor Formica” e nella *Prinzessin Brambilla*. Sono di origine italiana e hanno nomi “parlanti” (italiani) ad esempio il diavolo Dappertutto (“Abenteuer der Sylvester-Nacht”) che agisce in coppia con la bella *femme fatale* Giulietta dall’odore inebriante, la voce seducente e gli occhi non meno incandescenti dei suoi corrispettivi maschili per far stringere il patto satanico all’onesto tedesco Spikher. Più fugacemente ritratta ma non meno seducente è la napoletana Giorgina di cui si innamora Andres (“Ignaz Denner”) in viaggio in Italia con il padrone; la bellezza di Giorgina sembra però poi sfiorire dal momento in cui tocca il suolo tedesco e diventa la moglie del guardiacaccia, almeno finché non entra fatalmente in scena l’altra diabolica coppia, ovvero Denner/Trabacchio. A Posillipo il pittore Berthold vede la bellissima principessa Angiola che subisce il tragico destino di passare da italiana musa ispiratrice dell’artista a moglie tedesca che ne profana l’arte. Sono, infine, altri illustri personaggi diabolici italiani anche Coppelius/Coppola/Spallanzani del “Sandmann” o il venditore di specchietti di “Das öde Haus”, per citarne solo alcuni dei più esemplari. Se da un lato, quindi, le figure maschili “notturne” e perturbanti si moltiplicano reduplicando il modello base del “malvagio” italiano a cui si è fatto riferimento, dall’altro il tipo femminile ricorrente assume tre sembianze fondamentali: la “Venere” fatale, la *femme fragile* e la moglie-massaia tedesca¹³. Un ruolo particolare svolgono, invece, gli *Elixire des Teufels*, dove Italia e Germania si intrecciano non solo nel labirintico albero genealogico peccaminoso di Medardo, ma anche nell’emblematica figura, doppia a più livelli, di Pietro Belcampo/Peter Schönfeld. Nel romanzo l’Italia costituisce una topografia altrettanto immaginaria e dai tratti sfumati quanto nelle altre opere dell’autore, ma che assume anche al contempo una singolare connotazione straniata e spettrale, in quanto Roma, patria del cattolicesimo, per la prima volta, diventa il luogo degli intrighi e delle macchinazioni per eccellenza. Il primo impatto con l’Italia è una bella, seppur vaga e indefinita, descrizione paesaggistica che, però, con scarto straniante, Medardo scopre di stare ammirando dalla finestra di un manicomio; le carceri in cui è rinchiuso, prima in terra tedesca, dove gli appare il *Doppelgänger* (sosa), e poi a Roma, dove si complotta il suo omicidio, non sono meno lugubri e astratte di quelle d’invenzione di Piranesi o delle segrete descritte nei romanzi gotici, mentre il Papa e i religiosi intorno a lui non sono certo dei modelli spirituali. In quanto superficie di proiezione fantastica dei propri desideri e delle proprie paure, l’ambiguità è una costante insita nella rappresentazione letteraria dell’Italia in tutto il macrotesto dell’autore, si pensi, per continuare gli esempi già citati, al gioco di specchi tra le coppie Julia-viaggiatore entusiasta e Giulietta-Spikher,

dove Spikher alla fine non rientra affatto nel ventre familiare come invece ci si aspetterebbe, oppure a Giorgina seduttrice italiana/moglie tedesca di per sé non colpevole ma che però è attratta dalle seduzioni del padre, mentre Andres, che vuol sembrare l'integerrimo tedesco, non cede veramente alle tentazioni di Denner¹⁴, ma non le respinge neanche troppo decisamente. Persino nei racconti dove prevalgono figure italiane "positive", come nel caso del "Signor Formica" o della *Prinzessin Brambilla*, l'ambiguità ironica insita, ad esempio, nei nomi "parlanti" dei protagonisti, come "Giglio Fava", "Celionati" o "Cornelio Chiapperi", con associazioni che sfociano nello scurrile, conferma che niente è nettamente definito o al riparo dall'ironia imagologica hoffmanniana, lasciando aperta la questione se la stereotipata rappresentazione dell'immagine dell'Altro non sia anche, specularmente, una sferzata ironica alle debolezze della propria cultura. In maniera non dissimile, negli *Elixiere*, dietro l'apparente netto contrasto in bianco e nero tra un'Italia patria della lussuria e del peccato e la Germania come terra della devozione e della riflessione, l'ambivalenza di fondo, paradigmatica, risulta essere, in ultima analisi, il filo rosso che lega e ricongiunge le due topografie culminando nella figura di Pietro Belcampo. Infatti, due sono i momenti fondamentali di svolta del romanzo. Il primo è quello in cui Medardus, ancora nelle carceri sul suolo patrio, dopo una serie di incontri-scontri con i suoi *Doppelgänger*, si confronta direttamente con il sosia che gli appare in cella costringendolo a riconoscerci se stesso:

Die Burgglocke hatte zwölf geschlagen, als sich wieder leise und entfernt das Pochen vernehmen ließ, das mich gestern so verstört hatte. Ich wollte darauf nicht achten, aber immer lauter *pochte* es in abgemessenen Schlägen, und dabei fing es wieder an, dazwischen zu lachen und zu ächzen. [...] da *lachte es gellend und schneidend* durch das Gewölbe und stammelte: »Brü-der-lein, Brü-der-lein... zu dir her-auf... her-auf... ma-mach auf... mach auf!« - Nun begann es dicht neben mir im Fußboden zu *schaben, zu rasseln und zu kratzen, und immer wieder lachte es und ächzte; stärker und immer stärker wurde das Geräusch, das Rasseln, das Kratzen* - dazwischen dumpf dröhnende Schläge wie das Fallen schwerer Massen. [...] Ein düsterer Schein brach durch die Öffnung, ein nackter Arm mit einem blinkenden Messer in der Hand streckte sich mir entgegen. Von tiefen Entsetzen durchschauert, bebte ich zurück. Da stammelte es von unten herauf: »Brü-der-lein! Brü-der-lein, [...] nimm, nimm

L'orologio della torre aveva appena suonato la mezzanotte quando udii di nuovo - somnesso e lontano - quel misterioso bussare che mi aveva tanto turbato, la notte precedente. Cercai di non farci caso, ma i colpi divennero sempre più forti, scanditi a intervalli regolari e di nuovo intercalati da gemiti e risatine. [...] Passò nell'aria una risata squillante, tagliente, e la voce di nuovo balbettò: - *Fra-tel-li-no... Fra-tel-li-no... salgo... salgo da te... A-pri-mi... a-pri-mi!* - Poi, vicinissimo a me, sentii *raschiare, frugare, grattare nel pavimento, poi di nuovo gemiti, risate, e raschiare, grattare sempre più forte*. E di tanto in tanto, un tonfo sordo, come se cadesse un corpo pesante. [...] Dall'apertura filtrò una luce fioca e ne uscì un braccio nudo, teso verso di me con un coltello in pugno. Arretrai ancora, inorridito: - *Fra-tel-li-no... Fra-tel-li-*

... brich, brich... in den Wa-Wald... in den Wald!« [...] *Da erhob sich plötzlich ein nackter Mensch* bis an die Hüften aus der Tiefe empor und starrte mich gespenstisch an mit des Wahnsinns grinsendem, entsetzlichem Gelächter. Der volle Schein der Lampe fiel auf das Gesicht – *ich erkannte mich selbst* – mir vergingen die Sinne. (Hoffmann 1975, 189-190, corsivi miei)

no... - balbettò la solita voce. – [...] Prendi... prendi... Rompi... rompi... Nel bo-sco... nel bo-sco! [...] vidi *improvvisamente sbucare* fino alle anche *un uomo nudo* che mi guardò ghignando con occhi di spetto e poi scoppiò in una risata raggelante, da folle. La luce della lampada gli cadde in pieno viso: *riconobbi me stesso!*... E persi i sensi. (Pinelli 1989, 183-184)

Nel carcere, sia luogo fisico che metaforico, quello del proprio Io che non vuol riconoscere l'Altro, una notte il *Doppelgänger* irrompe prepotentemente; non è la prima volta che si manifesta a Medardus, ma stavolta egli si trova nella condizione favorevole, in quello spazio liminare tra sogno e visione allucinata, in cui avviene il "salto di soglia" e una prima presa di coscienza. In piena notte, mentre i nervi di Medardus stanno per cedere ai continui interrogatori, alle sue stesse menzogne e alla dura reclusione, e si sente in uno stato delirante tanto che "nei fantasmagorici riflessi della torbida lucerna tremolanti sulle pareti" vede "sogghignare ogni sorta di figure distorte", come nei quadri di Bosch e Bruegel, il sosia, sinesteticamente, à la Burke, prima si annuncia con i *Leitmotive* acustici tipici della sua "lingua" dell'inconscio per poi manifestarsi iconicamente e lasciarsi riconoscere da Medardus, con un'abile *gradatio* fantastica peculiare al procedimento hoffmanniano che tiene il lettore sul filo del rasoio. Se la notte precedente Medardus aveva già riconosciuto, con orrore, in quello del *Doppelgänger* il suo stesso tono di voce, adesso, seppur atterrito e sgomento, è costretto a riconoscere nell'"altro" proprio se stesso. Ora, se nell'incontro onirico-visionario-allucinato col *Doppelgänger* in carcere, Medardus per la prima volta lo riconosce come parte di sé e si avvia quindi sulla strada della *Selbsterkenntnis*, la vera *Wende* verso la *Anerkennung* (autoidentificazione, svolta, riconoscimento) si ha con la pantomima, da commedia dell'arte, che proprio Belcampo inscena a Roma. Non è certo un caso che sia proprio Pietro Belcampo/Peter Schönfeld, personaggio dal doppio nome, che allude alla sua doppia identità italo-tedesca (ovvero tedesco che sente l'Italia come patria d'elezione), riconciliando così tale doppia topografia, ma anche personaggio dal doppio ruolo di *Narr* e *Weiser* (pazzo/buffone, saggio), a mettere in scena la pantomima di Davide e Golia, riuscendo, così, a "guarire" Medardus dallo sdoppiamento della personalità. A mio avviso, quindi, ancor prima che nel "Signor Formica" e nella *Prinzessin Brambilla*, che dalla critica sono stati letti rispettivamente come momento preparatorio e apice dell'evoluzione dell'*Italienbild* hoffmanniano, un'anticipazione della *Urdarquelle* (fonte di Urdar), ovvero della riconciliazione umoristica di realtà e fantasia, nord e sud, comico e tragico nell'apoteosi teatrale del carnevale romano, viene offerta già dalla pantomima di Belcampo/Schönfeld. È proprio grazie alla rappresentazione teatrale di questo grottesco personaggio, che incarna

il principio della *coincidentia oppositorum*, che il riso spettrale e perturbante della follia si trasforma in riso liberatorio che riconcilia Medardus con se stesso e rivela, ancora una volta, il mito ambivalente di un'Italia che, secondo il principio chiaroscurale, non è solo spazio proiettivo delle proprie paure o quinta scenica di malvagi tipizzati, ma anche la patria della commedia dell'arte, ovvero luogo ideale, metamorfico, per offrire libero spazio al riso umoristico¹⁵.

La "mascherata" continua nell'opera di W. Hauff, ma assumendo tutt'altra connotazione. Il carnevale, infatti, che nel macrotesto hauffiano come motivo fa la sua comparsa, emblematicamente, solo all'inizio della novella *Jud Süß* e, quindi, non è legato all'ambientazione italiana, viene invece assunto a tecnica narrativa bachtinianamente sovversiva. Si tratta di una tecnica simultaneamente realistico-ironica che, riproducendo iperrealisticamente e iperbolicamente i supposti "modelli" letterari o politico-sociali, crea un improvviso e inatteso scarto snaturandoli, svuotandoli dall'interno, rovesciandoli nel loro contrario e rifunzionalizzandoli in un nuovo discorso del tutto personale. Fin dal primo romanzo *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan*, trascurato dalla critica, ma in realtà testo fondante di tale tecnica ironica pervasiva, e poi attraverso gli altri romanzi, le novelle e persino nei *Märchenalmanachen*, che ne costituiscono al contempo una sorta di *mise-en-abyme* e *summa poetica*, Hauff, con costante scetticismo critico e piena consapevolezza di scrittore moderno, da "novello Satana" demitizzato, guarda la situazione presente attraverso gli "occhiali diabolici" dell'ironia, facendo della sua produzione una sorta di *Befreiungskrieg* letterario, dove rivendica uno spazio "altro" di libera espressione fantastico-umoristica. In questo contesto l'Italia, pur non ricorrendo frequentemente nella produzione del nostro autore, assume un significato particolare, in quanto è spesso associata al supposto "maestro" Hoffmann. Come già Hoffmann, neanche Hauff è mai stato in Italia, pur conoscendone la lingua¹⁶. Prima che la morte prematura glielo impedisca, la meta più a sud in cui ha progettato di recarsi per raccogliere fonti per un nuovo romanzo storico è il Tirolo. E sebbene manchi ancora un'edizione critica completa del carteggio, i biografi curatori di parte di esso, come ad esempio Hans Hofmann, non menzionano molto spesso nomi o luoghi italiani, ma si limitano ad attestare la conoscenza di Gozzi, Tasso, che l'autore sembra aver letto in originale, e Rossini, che Hauff conosce a Parigi e i cui "furiosi crescendo" lo impressionano tanto da assurgerli anche a proprio principio compositivo. Eppure, è proprio la scarsa ricorrenza del tema "Italia" nella produzione dell'autore a renderla particolarmente significativa. Il Bel Paese compare in tutto tre volte: nella novella *Die Sängerin*, nel racconto "Die Geschichte von der abgehauenen Hand" che fa parte del primo almanacco di *Märchen (Die Karawane)* e alla fine del racconto-cornice del terzo almanacco (*Das Wirtshaus im Spessart*). Nel primo caso si tratta di una novella realistica che a tutta prima sembra un giallo intorno alla cantante lirica Giuseppa Fiametti, di origini italiane e dal passato tragico, accoltellata nella sua stanza da uno sconosciuto, non italiano, mascherato che l'avrebbe riaccompagnata a casa dopo un

ballo. Dietro a una trama apparentemente intricata e misteriosa, tuttavia, grazie a giochi di rovesciamento ironico che, in ultima analisi, smorzano la tensione e fanno sì che il caso si risolva quasi da solo, la novella risulta essere piuttosto un “racconto poliziesco dai tratti umoristici” in cui, oltre alle stoccate al sistema sociale e giudiziario e alle altre allusioni letterarie parodiche, viene inscenata la parodia del dilettante *Musiknarren*, che allude ironicamente al *Kapellmeister Kreisler hoffmanniano* o al “Don Juan”. Il caso dei *Märchen*, invece, è un po’ più complesso. A tutta prima essi sembrano, infatti, innocue raccolte di racconti incorniciati visti come luogo escapistico e infantile, ora fiabesco e orientaleggiante, ora di sapore “locale-svevo”, e letti, come vuole una critica ormai desueta, nell’ottica di una lineare e aproblematica evoluzione interna ai tre almanacchi dal Romanticismo al Realismo. Ad una più attenta analisi, tuttavia, si rivelano, in realtà, composizioni cicliche che ruotano intorno ad un asse centrale e si articolano in base ai principi della simmetria, del contrasto e della successione preludiata, e che, sebbene ogni parte possa essere letta anche indipendentemente dal tutto, mostrano una fitta rete di legami interni, contenutistici e formali, non solo tra le singole cornici e i loro racconti incastonati, ma che debordano anche da un almanacco all’altro con ulteriori frequenti *excursi* e rimandi extra-testuali. Fin dalle “dichiarazioni poetiche” contenute nell’allegoria “*Märchen als Almanach*” e, soprattutto nel racconto-cornice al secondo almanacco (*Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven*), tali testi risultano, in ultima analisi, essere piuttosto degli abili *trompe-l’œil*, da cui prende le mosse il *Leitmotiv* della *Verkleidung-Demaskierung* (travestimento/smascheramento) e da cui l’autore dipana i fili di un tessuto testuale che si offre ad una doppia lettura, la cui trama sembra rivolta ai ragazzi e reverenziale nei confronti dei valori borghesi e restaurativi, mentre l’ordito, ovvero il subtesto ironico, diventa luogo eteropico della messa in scena di una tecnica carnevalesca che si fa specchio anamorfico, straniato e straniante, del proprio tempo. In tale ottica vanno lette, appunto, anche le “apparizioni” italiane nei *Märchen*. Il caso della “*Geschichte von der abgehauenen Hand*” è emblematico: il mercante greco *Zaleukos*, originario di Costantinopoli, dopo aver studiato medicina a Parigi ed essere diventato un buon chirurgo, rientra in patria, ma scopre che il padre è morto, per cui vende la casa paterna e decide di andare in giro per il mondo mettendo a disposizione la sua professione e vendendo mercanzie esotiche acquistate con i soldi della vendita. Alla fine giunge a Firenze, dove riceve dei biglietti misteriosi che lo portano ad incontrarsi a mezzanotte sul Ponte Vecchio con un inquietante sconosciuto, alto, mascherato e coperto da un mantello rosso che, dietro lauto compenso e inventandosi una storia un po’ inverosimile, lo convince a tagliare la testa al supposto cadavere della “sorella” per imbalsamarla e riportarla in patria dal padre. Abbagliato dall’oro, *Zaleukos* accetta, ma mentre sta eseguendo il taglio alla bella donna in stato di morte solo simulata, questa spalanca gli occhi e muore in una scena agghiacciante, allora egli fugge via in preda al panico e all’orrore, ma poi viene scoperto, imprigionato e, solo grazie all’intervento dell’amico *Valletty*

di Parigi, riesce a farsi mitigare la pena di morte trasformandola in esilio e nel taglio della mano sinistra. I toni lugubri del racconto si attenuano, infine, ma solo in parte, nel parziale lieto fine, in cui Zaleukos viene “ricompensato” dallo sconosciuto francese dal rosso mantello per la sua grave perdita con una casa in patria e una rendita annua, sebbene si avverta chiaramente la sospensione del mistero ancora non risolto. Il racconto assume una quadruplica rilevanza nell’economia dell’intera raccolta, il che conferma la certo non casuale collocazione centrale, insieme a “Die Errettung Fatmes”, nell’economia del ciclo. In primo luogo esso contribuisce ad incupire ulteriormente l’atmosfera rispetto a quello precedente in un gioco di chiaroscuri comune a tutti e tre i cicli, e, facendo un abile uso delle tecniche tipiche della modalità del fantastico-*unheimlich*, lo svuota mettendolo in discussione. Infatti, tutto procede secondo la tecnica della *gradatio*: i biglietti con messaggi misteriosi prima, l’incontro in piena notte con lo sconosciuto mascherato e i cui “dunkle Augen furchtbar anblitzten” (Hauff 1970, 41; occhi scuri che scintillavano in modo terribile), poi, come nel caso dei “malvagi” hoffmanniani, e, infine, seppur preannunciato da oscuri “presagi”¹⁷, la scena dell’inconsapevole delitto:

Ich packte meine Messer, die ich als Arzt immer bei mir führte, aus, und näherte mich dem Bett. Nur der Kopf war von der Leiche sichtbar, aber dieser war so schön, daß mich unwillkürlich das innigste Mitleiden ergriff. In langen Flechten hing das dunkle Haar herab, das Gesicht war bleich, die Augen geschlossen. Ich machte zuerst einen Einschnitt in die Haut, nach der Weise der Ärzte, wenn sie ein Glied abschneiden; sodann nahm ich mein schärfstes Messer, und schnitt, mit *einem* Zug, die Kehle durch. Aber welcher Schrecken! Die Tote schlug die Augen auf, schloß sie aber gleich wieder, und in einem tiefen Seufzer schien sie jetzt erst ihr Leben auszuhauen. Zugleich schoß mir ein Strahl heißen Blutes aus der Wunde entgegen [...] daß sie tot sei, war kein Zweifel [...] Ich stand einige Minuten in banger Beklommenheit über das, was geschehen war. [...] in dem Hause war mir ganz unheimlich geworden. Von Schrecken gespornt, rannte ich in meine Wohnung [...], um das Schreckliche zu vergessen. [...] Meine Mütze und mein Gürtel, wie auch meine Messer fehlten mir, und ich war ungewiß, ob ich sie in dem Zimmer

Tirai fuori i (miei) bisturi, che, come medico, portavo sempre con me, e mi avvicinai al letto. Solo la testa del cadavere era visibile, ma era così bella che fui preso involontariamente dalla più profonda compassione. I capelli cadevano giù in lunghe trecce, il volto era pallido, gli occhi chiusi. Per prima cosa feci un’incisione nella carne, come fanno i medici quando amputano un arto; dopodiché presi il mio bisturi più affilato e tagliai in *un sol* colpo la gola. Ma che spavento! La morta spalancò gli occhi, per richiuderli subito dopo, e in un profondo sospiro sembrò solo ora esalare l’ultimo respiro. Allo stesso tempo uscì uno spruzzo di sangue dalla ferita. [...] Che fosse morta non c’era dubbio. [...] Rimasi alcuni minuti in uno stato di angoscia turbata riguardo all’accaduto. [...] in quella casa tutto era diventato perturbante. Spronato dalla paura corsi nel mio appartamento [...] per dimenticare la scena spaventosa [...] Mi mancavano il mio cappello e la mia cintura, come pure i miei ferri ed ero incerto se li avessi lasciati nella stan-

der Getöteten gelassen oder erst auf meiner Flucht verloren hatte. Leider schien das erste wahrscheinlicher, und man konnte mich also als Mörder entdecken. (Hauff 1970, 42-43)

za dell'uccisa o persi durante la fuga. Purtroppo sembrava più verosimile la prima (possibilità) e così mi si sarebbe potuto scoprire come assassino.¹⁸

Tutto reca traccia degli stilemi tipici del genere: la scena notturna a letto, l'insistita ripetizione di epiteti connotativi quali "unheimlich" (perturbante), "Schrecken" (terrore), "Beklommenheit" (angoscia), "ungewiß" (incerto), e poi il tribunale, il processo, la prigione, che ricordano quelli dei romanzi gotici o degli *Elixiere hoffmanniani*¹⁹. Solo che qui non ci sono apparizioni spettrali né di sosia, e la consueta, irrisolvibile, sospensione tra sogno e realtà che, di solito, nella tecnica del fantastico, non viene risolta, ma piuttosto accentuata dalla presenza dell'oggetto mediatore, che testimonia l'inammissibile, ovvero l'avvenuto salto di soglia, viene qui ribaltata e sostituita dall'evidenza della realtà, sottolineata non solo da uno stile figurativo e preciso, ma anche da una sorta di "oggetto mediatore rovesciato", in quanto la morte è più che evidente e Zaleukos dimentica effettivamente cappello, cintura e bisturi sul luogo del delitto. Invece della consueta incertezza, qui domina, quindi, la certezza che dissolve completamente l'*Unheimliche* privandolo della sua stessa essenza. Altre due funzioni chiave del testo, sono, infine, da un lato, il ruolo della misteriosa figura dal rosso mantello, che lega l'intero ciclo e di cui verrà fuori una terza controparte nel racconto successivo, per poi svelare la propria multipla identità nell'ultima sezione della cornice; dall'altro, l'introduzione di un altro fondamentale *Leitmotiv*, cioè quello dell'abbaglio, che, in questo caso, assume l'aspetto di seduzione dell'oro, ma tornerà più volte in maniera proteiforme. Infine, l'ultimo filo rosso del testo, ovvero il gioco di identità-alterità, prende corpo in questo contesto nella figura del protagonista Zaleukos che è greco, originario di Costantinopoli, di formazione europea, parigina, e approda in Italia prima di far ritorno definitivamente in patria, innescando, così, quella serpentina occidentale-orientale che pervade l'intero macrotesto e che, in un'infinita variazione sul tema, confronta ora singoli testi dell'una o dell'altra "parte", ora fa convergere i due elementi in un unico testo che diventa, quindi, come in questo caso, una sorta di *mise-en-abyme* dell'intero procedimento. Anche l'ultimo riferimento italiano, ossia la pagina conclusiva del racconto-cornice del terzo almanacco, *Das Wirtshaus im Spessart*, si inserisce in quest'ottica confermandola. La storia altro non è che una *Räubergeschichte* (storia di briganti) ambientata in una lugubre locanda dello Spessart, ma che, nonostante i toni cupi dell'assalto e del successivo rapimento, grazie all'espedito del tenersi vigili raccontandosi storie e a un ennesimo, abile gioco di travestimenti, si volge verso un almeno apparente doppio lieto fine, anche se i frequenti riflessi umbratili disseminati nei tre cicli sembrano ancora una volta invitare piuttosto ad una possibile lettura crepuscolare e scettica del presunto *happy ending*. Nell'ultima pagina del racconto, infatti, i protagonisti della lugubre vicenda si ritrovano per constatare che ognuno ha, infine, trovato la

sua idilliaca sistemazione borghese e che proprio il capobanda dei masnadieri che gli aveva causato tanto male, ma si era poi pentito aiutandoli, si è infine recato in Italia, dove è diventato un bravo soldato al servizio del re di Napoli. Ancora una volta, quindi, l'Italia e le citazioni hoffmanniane “alla rovescia” confermano che Hauff, diversamente dall'opinione della *Ältere Quellenforschung*, lungi dall'essere un epigone di Hoffmann, lo rifunzionalizza mostrandosi, in ultima analisi, “ungegöthet, ungetieckt, ungeschlegelt und ungemestert” (Hofmann 1902, 155; libero dai Goethe, dai Tieck, dagli Schlegel e dai maestri)²⁰. In questo abile gioco di travestimento/smascheramento, l'Italia anelata, straniata e “utopizzata” da Hoffmann è, quindi, diventata un'Italia ormai “ironizzata”, una mera quinta scenica impallidita che, nell'economia hauffiana, non ha più valore della Germania o della Francia, che il nostro chiama genericamente “Frankistan”, come mero contraltare occidentale alla cultura orientale anch'essa desacralizzata in un gioco insistito di speculari, reciproci ammiccamenti ironici in un incontro-scontro fra modelli culturali a lungo ritenuti “assoluti” e rimessi in discussione mediante la tecnica illusionistica, da vero *trompe-l'oeil* letterario, della “Umkleidung” (cambiare abito) e “Umkodierung” (cambiare codice/rifunzionalizzare)²¹. È proprio grazie a questa serpentina interculturale occidentale-orientale a dissolvenze incrociate che la fiaba passa da topografia letteraria innocua a zona di contatto, privilegiata e liminale, specchio anamorfico del proprio tempo e luogo eteropico della riflessione umoristica. Con il suo “sorriso ironico”, ammiccante e straniante come quello della Gioconda, Hauff si inserisce, quindi, al contempo nel filone carsico della prosa umoristica che da Sterne arriva a Heine passando per Jean Paul, e avvia quel processo di demitizzazione dell'Italia che prepara la strada agli esiti più graffianti dei *Reisebilder* heiniani²².

Note

¹ La parola “Italia” è preceduta dall'iscrizione latina “*Roma – Roma tu eris mihi (saluta[ri]s)*”. Cfr. von Müller, Schnapp (Hrsgg.) 1971, 131. Per quanto riguarda i titoli delle opere degli autori qui citati, con i riferimenti bibliografici e le relative traduzioni, cfr. la sezione bibliografica.

² La lettera a Hippel del 28/02/1804 illustra chiaramente il progetto hoffmanniano di recarsi, con l'amico Hippel appunto, in Italia passando per la Slesia e Vienna, progetto la cui realizzazione è stata poi impedita dai doveri professionali e dalle guerre napoleoniche. Cfr. von Müller, Schnapp (Hrsgg.) 1967, 183. Di tale progetto rimane poi solo un pallido riflesso letterario nel racconto *Die Räuber* (1821).

³ A Lipsia poi sembra che Hoffmann abbia occasionalmente parlato italiano anche con l'amico Adolph Wagner, futuro traduttore dell'*Undine* (1816) in italiano e revisore di bozze della *Prinzessin Brambilla*.

⁴ Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni delle citazioni qui riportate sono dell'autrice.

⁵ Si tratta delle lettere a Hippel da Berlino del 15/10/1798 e da Glogau del 26/08/1798. Cfr. inoltre Günzel 1979, 72 e 78.

⁶ Cfr. Götting 1992, 11 e Segebrecht 2002, in Moraldo (Hrsg.), 9-23.

⁷ Si tratta dello *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802* (1803) di Seume, dei *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788* (1792-1793) di K. Ph. Moritz e, tra le altre

opere, dell'*Italienische Reise* (1816-1817) e *Das Römische Carneval* (1789-1790) di Goethe. Per quanto riguarda l'influenza di tali resoconti sul *Signor Formica* e la *Prinzessin Brambilla* di Hoffmann ci sono idee discordanti, in quanto mentre Götting è del parere che sia stato piuttosto Moritz a influenzare il "colorito locale" dei due racconti, Kaiser legge in particolare la *Prinzessin Brambilla* come risposta-reaione al *Römisches Carneval* di Goethe. Cfr. Götting 1992, 18-23 e Kaiser (1997), in Manger (Hrsg.), 215-242. Segebrecht menziona, inoltre, le opere di J.G.C. Adler (*Reisebemerkungen auf einer Reise nach Rom*, 1794), G. Forster (*Briefe über Italien*, 1790), Kotzebue (*Reise nach Italien*, 1805), K. L. Fernow (*Römische Studien*, 1806-1808) e von Selbiger (*Reise nach Italien*, 1804-6), letture che Hoffmann avrebbe avuto a disposizione nella ben fornita biblioteca di Kunz, possibile modello di riferimento per la sua trasposizione letteraria, ovvero la biblioteca dell'archivario Lindhorst in *Der goldne Topf*. Cfr. Segebrecht 2002, 21 sgg.

⁸ Sulla *Musik-Auffassung* "italiana" di Hoffmann cfr. Collini 2002 e Cercignani 2002, entrambi in Moraldo (Hrsg.), 159-166 e 191-201.

⁹ Sull'*ekphrasis* in Hoffmann cfr. Cometa 2002, in Moraldo (Hrsg.), 105-126.

¹⁰ Cfr. Kremer 2002, in Moraldo (Hrsg.), 91-104.

¹¹ Su questo punto la critica è concorde, cfr. ad esempio Schumacher (1990), in Cantarutti, Schumacher (Hrsgg.), 169-206; Götting 1992; Galli 1998, in Agazzi, Beller (a cura di), 207-219.

¹² Cfr. Loquai 2002, in Moraldo (Hrsg.), 35-53.

¹³ Cfr. Moraldo 2002, in Id. (Hrsg.), 69-89.

¹⁴ Un esempio di nome "parlante" è proprio quello di Ignaz Denner. Il nome "Ignaz": dal lat. "ignitus" = infuocato, come gli occhi scintillanti associati a tale *Leitmotiv*, mentre il cognome "Denner" ricorda l'italiano "denaro", altro *Leitmotiv* del racconto. Cfr. Franz Loquai 2002, in Moraldo (Hrsg.), 46.

¹⁵ Sulla poetica del manierismo e l'estetica del grottesco cfr. Kremer 2002, in Moraldo (Hrsg.), 91-104; sulla funzione del teatro cfr. Steinecke 2002, e Pikulik 2002, entrambi in Moraldo (Hrsg.), 127-144 e 145-158. Sull'*Italienbild* hoffmanniano cfr. inoltre Beller 1987, 11-31 e Requadt 1962, 125-130, ma soprattutto Werner, e Apel (1992-1993), *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 1, 133-142 e 145-158. Sulla questione dell'*Unheimlichen* nelle opere "notturne" dell'autore cfr. Acciaioli 2012b.

¹⁶ Cfr. ad esempio Hofmann 1902, 62 e Martinez 1966, 36.

¹⁷ "Diese Sitte, die Köpfe geliebter Anverwandten abzuschneiden, kam mir zwar etwas schrecklich vor [...] Doch konnte ich mich nicht enthalten, zu fragen: warum denn dies alles so geheimnisvoll und in der Nacht geschehen müsse?" (Hauff 1970, 41; Questa usanza di tagliare le teste degli amati parenti mi sembrava infatti piuttosto terrificante [...] Tuttavia non potevo esermi dal domandare: ma perché tutto questo debba avvenire tanto misteriosamente di notte?).

¹⁸ Per segnalare e sottolineare il bisogno non solo di rileggere, ma anche di ritradurre questo autore troppo a lungo trascurato e sottovalutato, viene proposta una traduzione propria, in quanto quella della Pezzé Pascolato (1910), che solitamente taglia e riadatta piuttosto liberamente il testo, in questo caso è abbastanza fedele, ma non abbastanza incisiva, mentre un'altra delle traduzioni (2002), per altro non completa, ne dà una versione del tutto amputata e alterata.

¹⁹ Scene simili, quando il protagonista, di notte, è a letto e si verifica una sorta di "apparizione" sono ricorrenti nei *Märchen*, ma anche altrove, come nel *Lichtenstein* (1826).

²⁰ Si tratta della lettera di Hauff a Winkler (Theodor Hell) del 17 aprile 1827 da Stuttgart. Cfr. anche Hauff, *Werke*, Bd. 2, a cura di H. Engelhard, 898.

²¹ A tal proposito cfr. Acciaioli 2012c.

²² Cfr. Acciaioli (2012a), in Kruse, Vivarelli (a cura di), 99-111.

Riferimenti bibliografici

Acciaioli Stefania (2012a), "L'Arcadia decostruita, ovvero l'anti-'viaggio in Italia' di Heinrich Heine", in B.A. Kruse, V. Vivarelli (a cura di), *Il marmo, la fontana, il precipizio. Poesie tedesche sull'Italia*, Firenze, Le Lettere, 99-111.

- (2012b), *Il fantastico perturbante in Hoffmann e Beckford. Dagli abissi notturni dell'io alla polifonia dell'esistenza*, Napoli, De Frede.
- (2012c), *Il trompe-l'oeil letterario, ovvero il sorriso ironico nell'opera di Wilhelm Hauff*, Firenze, FUP.
- Agazzi Elena, Beller Manfred, a cura di (1998), *Evidenze e ambiguità della fisionomia umana. Studi sul VIII e XIX secolo*, Viareggio, Baroni.
- Apel Friedmar (1992-1993), "Italien mit Hoffmanns Augen – Carl Blechen", (L'Italia con gli occhi di Hoffmann – Carl Blechen) *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 1, 145-158.
- Beller Manfred (1987), *Le metamorfosi di Mignon. L'immigrazione poetica dei tedeschi in Italia da Goethe ad oggi*, Napoli-Roma, Edizioni Scientifiche Italiane.
- Cantarutti Giulia, Schumacher Hans, Hrsgg. (1990), *Germania-Romania. Studien zur Begegnung der deutschen und romanischen Kultur* (Germania-Romania. Studi sull'incontro della cultura tedesca e romanza), Frankfurt am Main (*et al.*), Lang.
- Cercignani Fausto (2002), "E.T.A. Hoffmann, Italien und die romantische Auffassung der Musik" (E.T.A. Hoffmann, l'Italia e la concezione romantica della musica) in S.M. Moraldo (Hrsg.), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien* (Il paese dell'anelito. E.T.A. Hoffmann e l'Italia), Heidelberg, Winter, 191-201.
- Collini Patrizio (2002), "Die Fermate: Zeit der Musik, Zeit der Liebe" (La corona: tempo della musica, tempo dell'amore), in S.M. Moraldo (Hrsg.), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien* (Il paese dell'anelito. E.T.A. Hoffmann e l'Italia) Heidelberg, Winter, 159-166.
- Cometa Michele (2002), "Hoffmann und die italienische Kunst" (Hoffmann e l'arte italiana), in S.M. Moraldo (Hrsg.), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien* (Il paese dell'anelito. E.T.A. Hoffmann e l'Italia), Heidelberg, Winter, 105-126.
- Galli Matteo (1998), "«Tolle, fratzenhafte Gestalten»: la fisiognomica dell'italiano in Hoffmann", in E. Agazzi, M. Beller (a cura di), *Evidenze e ambiguità della fisionomia umana. Studi sul VIII e XIX secolo*, Viareggio, Baroni, 207-219.
- Götting Ronald (1992), *E.T.A. Hoffmann und Italien*, Frankfurt am Main (*et al.*), Lang.
- Günzel Klaus (1979), *E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten* (La vita e le opere di E.T.A. Hoffmann attraverso lettere, autotestimonianze e documenti del tempo), Düsseldorf, Claassen.
- Hauff Wilhelm (1910), *Le novelle*, raccontate ai ragazzi italiani da Maria Pezzé Pascolato, Milano, Hoepli.
- (1961-1962), *Sämtliche Werke in zwei Bänden* (Opere complete in due volumi), hrsg. von H. Engelhard, Stuttgart, Cotta.
- (1970 [1825]), "Die Errettung Fatmes" (La liberazione di Fatme), in *Märchen-Almanach auf das Jahr 1826 für Söhne und Töchter gebildeter Stände* (Almanacco di fiabe per l'anno 1826 per i figli delle classi colte), in S. von Steinsdorff, H. Koopmann, U. Schweikert (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in drei Bänden* (Opere complete in tre volumi), München, Winkler, Bd. 2, 50-65.
- (1970 [1825]), "Die Geschichte von der abgehauenen Hand" (La storia della mano mozzata), in *Märchen-Almanach auf das Jahr 1826 für Söhne und Töchter gebildeter Stände* (Almanacco di fiabe per l'anno 1826 per i figli delle classi colte), in S. von Steinsdorff, H. Koopmann, U. Schweikert (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in drei Bänden* (Opere complete in tre volumi), München, Winkler, Bd. 2, 35-47.

- (1970 [1825]), *Die Karawane* (La carovana), in *Märchen-Almanach auf das Jahr 1826 für Söhne und Töchter gebildeter Stände* (Almanacco di fiabe per l'anno 1826 per i figli delle classi colte), in S. von Steinsdorff, H. Koopmann, U. Schweikert (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in drei Bänden* (Opere complete in tre volumi), München, Winkler, Bd. 2, 12-103.
- (1970 [1825-1826]), *Mitteilungen aus den Memoiren des Satan* (Memorie di Satana), in S. von Steinsdorff, H. Koopmann, U. Schweikert (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in drei Bänden* (Opere complete in tre volumi), München, Winkler, Bd. 1, 351-604.
- (1970 [1826]), *Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven* (Lo Sceicco di Alessandria e i suoi schiavi), in *Märchen-Almanach für Söhne und Töchter gebildeter Stände auf das Jahr 1827* (Almanacco di fiabe per i figli delle classi colte per l'anno 1827), in S. von Steinsdorff, H. Koopmann, U. Schweikert (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in drei Bänden* (Opere complete in tre volumi), München, Winkler, Bd. 2, 104-189.
- (1970 [1826]), *Die Sängerin* (La cantante), in S. von Steinsdorff, H. Koopmann, U. Schweikert (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in drei Bänden* (Opere complete in tre volumi), München, Winkler, Bd. 2, 539-583.
- (1970 [1827]), *Das Wirtshaus im Spessart* (La locanda nello Spessart), in *Märchen-Almanach für Söhne und Töchter gebildeter Stände auf das Jahr 1828* (Almanacco di fiabe per i figli delle classi colte per l'anno 1828), in S. von Steinsdorff, H. Koopmann, U. Schweikert (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in drei Bänden* (Opere complete in tre volumi), München, Winkler, Bd. 2, 190-328.
- (1970 [1827]), *Jud Süß* (L'Ebreo Süß), in S. von Steinsdorff, H. Koopmann, U. Schweikert (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in drei Bänden* (Opere complete in tre volumi), München, Winkler, Bd.2, 474-538.
- (2002), *Gianni Rodari racconta la Carovana di Wilhelm Hauff*, Milano, Mondadori.
- Heine Heinrich (1973-1997 [1830-31]), *Reisebilder. Dritter und Vierter Teil* (darin *Die Reise von München nach Genua; Die Bäder von Lukka; Die Stadt Lukka*) (Impressioni di viaggio; Il viaggio da Monaco a Genova; I bagni di Lucca; La città di Lucca), in M. Windfuhr (Hrsg.), *Düsseldorfer-Heine-Ausgabe (DHA): Heinrich Heine – Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, 16 Bände, Hamburg, Hoffmann und Campe, Bd. 7/1, 9-205.
- Hofmann Hans (1902), *Wilhelm Hauff: eine nach neueren Quellen bearbeitete Darstellung seines Werdeganges; mit einer Sammlung seiner Briefe und einer Auswahl aus dem unveröffentlichten Nachlaß des Dichters* (Wilhelm Hauff: una descrizione della sua carriera svolta sulla base di fonti recenti; con una raccolta delle sue lettere e una selezione di opere postume dell'autore), Frankfurt am Main, Diesterweg.
- Hoffmann E.T.A. (1975), *Die Elixire des Teufels*, Stuttgart, Reclam. Trad. it di Carlo Pinelli (1989), *Gli elisir del diavolo*, Torino, Einaudi.
- (1985-2004 [1813]), “Der Dichter und der Komponist” (Il poeta e il compositore), in *Die Serapions-Brüder* (I Confratelli di san Serapione) (1819-1821), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 4, 94-118.
- (1985-2004 [1813]), “Don Juan” (Don Giovanni), in *Fantasiestücke in Callot's Manier* (Pezzi fantastici alla maniera di Callot) (1814-15), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 2.1, 83-97.

- (1985-2004 [1814]), *Alte und neue Kirchenmusik* (Vecchia e nuova musica di chiesa), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 2.1, 503-531.
- (1985-2004 [1814-1815]), “Der Magnetiseur” (Il magnetizzatore), in *Fantasiestücke in Callot’s Manier* (Pezzi fantastici alla maniera di Callot), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 2.1, 178-225.
- (1985-2004 [1814-1815]), “Die Abenteuer der Sylvester-Nacht” (Le avventure della notte di san Silvestro), in *Fantasiestücke in Callot’s Manier* (Pezzi fantastici alla maniera di Callot), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 2.1, 325-359.
- (1985-2004 [1815]), “Die Fermate” (La corona), in *Die Serapions-Brüder* (I Confratelli di san Serapione) (1819-1821), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 4, 71-92.
- (1985-2004 [1815-1816]), *Die Elixiere des Teufels* (Gli elisir del diavolo), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 2.2, 9-352.
- (1985-2004 [1816-1817]), “Das Gelübde” (Il voto), in *Nachtstücke* (Racconti notturni), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 3, 285-317.
- (1985-2004 [1816-1817]), “Das öde Haus” (La casa disabitata), in *Nachtstücke* (Racconti notturni), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 3, 163-198.
- (1985-2004 [1816-1817]), “Das steinerne Herz” (Il cuore di pietra), in *Nachtstücke* (Racconti notturni), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 3, 318-345.
- (1985-2004 [1816-1817]), “Der Sandmann” (L’orco insabbia), in *Nachtstücke* (Racconti notturni), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 3, 11-49.
- (1985-2004 [1816-1817]), “Die Jesuiterkirche in G.” (La chiesa dei gesuiti di G.), in *Nachtstücke* (Racconti notturni), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 3, 110-140.
- (1985-2004 [1816-1817]), “Ignaz Denner” (Ignazio Denner), in *Nachtstücke* (Racconti notturni), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 3, 50-109.
- (1985-2004 [1818]), “Doge und Dogaresse” (Doge e dogaresse), in *Die Serapions-Brüder* (I Confratelli di san Serapione) (1819-1821), in H. Steinecke, W.

- Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 4, 429-482.
- (1985-2004 [1818]), *Seltsame Leiden eines Theaterdirektors* (Le curiose pene di un capocomico), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 3, 399-518.
- (1985-2004 [1819]), “Der unheimliche Gast” (L’ospite sinistro), in *Die Serapiens-Brüder* (I Confratelli di san Serapione) (1819-1821), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 4, 722-769.
- (1985-2004 [1819]), “Die Brautwahl” (Il sorteggio della sposa), in *Die Serapiens-Brüder* (I Confratelli di san Serapione) (1819-1821), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 4, 639-719.
- (1985-2004 [1819]), *Klein Zaches genannt Zinnober* (Il piccolo Zaccheo detto Cinabro), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 3, 531-649.
- (1985-2004 [1819]), “Signor Formica” (Il Signor Formica), in *Die Serapiens-Brüder* (I Confratelli di san Serapione) (1819-1821), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 4, 922-1011.
- (1985-2004 [1820]), *Prinzessin Brambilla* (La principessa Brambilla), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 3, 767-912.
- (1985-2004 [1819-1821]), “Die Bergwerke zu Falun” (Le miniere di Falun), in *Die Serapiens-Brüder* (I Confratelli di san Serapione), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 4, 208-238.
- (1985-2004 [1819-1821]), “Die Königsbraut” (La sposa del re), in *Die Serapiens-Brüder* (I Confratelli di san Serapione), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 4, 1138-1199.
- (1985-2004 [1819-1821]), *Die Serapiens-Brüder* (I Confratelli di san Serapione), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 4, 11-1199.
- (1985-2004 [1819-1821]), *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (Punti di vista e considerazioni del gatto Murr), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 5, 9-458.
- (1985-2004 [1822]), *Des Vettters Eckfenster* (La finestra del cugino), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 6, 468-497.
- (1985-2004 [1822]), *Meister Floh* (Maestro Pulce), in H. Steinecke, W. Segebrecht (Hrsgg.), *Sämtliche Werke in sechs Bänden* (Opere complete in sei volumi), Frankfurt am Main, Bibliothek Deutscher Klassiker, Bd. 6, 303-467.

- Kaiser Gerhard (1997), "E.T.A. Hoffmanns *Prinzessin Brambilla* als Antwort auf Goethes *Römisches Carneval*. Eine Lektüre im Lichte Baudelaire's" (La *Principessa Brambilla* di E.T.A. Hoffmann come risposta al *Carnevale romano* di Goethe. Una lettura alla luce di Baudelaire), in K. Manger (Hrsg.), *Italienbeziehungen des klassischen Weimar* (Rapporti della Weimar classica con l'Italia) Tübingen, Niemeyer, 215-242.
- Kremer Detlev (2002), "«Das Land der Kunst» – Italien als Spiegel einer klassizistischen und einer manieristischen Ästhetik (Goethe – Arnim – Hoffmann)" (Il paese dell'arte – L'Italia come specchio di un'estetica classicistica e manieristica – Goethe, Arnim, Hoffmann), in S.M. Moraldo (Hrsg.), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien* (Il paese dell'anelito. E.T.A. Hoffmann e l'Italia), Heidelberg, Winter, 91-104.
- Loquai Franz (2002), "Die Bösewichte aus dem Süden. Imagologische Überlegungen zu E.T.A. Hoffmanns Italienbild in *Ignaz Denner* und andere Erzählungen" (I malvagi del Sud. Riflessioni imagologiche sull'immagine dell'Italia di E.T.A. Hoffmann in *Ignaz Denner* e altri racconti), in S.M. Moraldo (Hrsg.), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien* (Il paese dell'anelito. E.T.A. Hoffmann e l'Italia), Heidelberg, Winter, 35-53.
- Manger Klaus, Hrsg. (1997), *Italienbeziehungen des klassischen Weimar* (Rapporti della Weimar classica con l'Italia), Tübingen, Niemeyer.
- Martinez Eugenia (1966), *Guglielmo Hauff*, Firenze, Le Monnier.
- Moraldo Sandro M., Hrsg. (2002), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien* (Il paese dell'anelito. E.T.A. Hoffmann e l'Italia), Heidelberg, Winter.
- (2002), "Zur Semantik der *femme fragile* bei E.T.A. Hoffmann, Gabriele D'Annunzio und Tennessee Williams oder Geburt, Blüte und Niedergang einer literarischen Frauengestalt" (Sulla semantica della *femme fragile* in E.T.A. Hoffmann, Gabriele D'Annunzio e Tennessee Williams ovvero nascita, fioritura e declino di una figura letteraria), in Id. (Hrsg.), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien* (Il paese dell'anelito. E.T.A. Hoffmann e l'Italia), Heidelberg, Winter, 69-89.
- Müller Hans von, Hrsg. (1912), *Hoffmanns Briefwechsel. E.T.A. Hoffmann im persönlichen und beruflichen Verkehr* (Il carteggio di Hoffmann. E.T.A. Hoffmann nei rapporti personali e professionali), 1. Bd., Berlin, Paetel.
- Müller Hans von, Schnapp Friedrich, Hrsgg. (1967), *E.T.A. Hoffmanns Briefwechsel* (Il carteggio di E.T.A. Hoffmann), Bd. 1, München, Winkler.
- (1971), *E.T.A. Hoffmann. Tagebücher* (I diari di E.T.A. Hoffmann), München, Winkler.
- Pikulik Lothar (2002), "Die Hieroglyphenschrift von Gebärde, Maske, Spiel. E.T.A. Hoffmann, Jacques Callot und die Commedia dell'arte" (I geroglifici del gesto, della maschera, del gioco. E.T.A. Hoffmann, Jacques Callot e la commedia dell'arte), in S.M. Moraldo (Hrsg.), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien* (Il paese dell'anelito. E.T.A. Hoffmann e l'Italia), Heidelberg, Winter, 145-158.
- Requadt Paul (1962), *Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung. Von Goethe bis Benn* (Il linguaggio figurato della letteratura tedesca sull'Italia. Da Goethe a Benn), Bern-München, Francke Verlag.
- Schenck Ernst (1939), *E.T.A. Hoffmann. Ein Kampf um das Bild des Menschen* (E.T.A. Hoffmann. Una lotta per l'immagine dell'uomo), Berlin, Verlag Die Runde.
- Schumacher Hans (1990), "Der Italiener als Doppelgänger des Deutschen. Zu E.T.A. Hoffmanns Italien-Mythos" (L'italiano come sosia del tedesco. Sul mito

- dell'Italia di E.T.A. Hoffmann), in G. Cantarutti, H. Schumacher (Hrsgg.), *Germania-Romania. Studien zur Begegnung der deutschen und romanischen Kultur* (Germania-Romania. Studi sull'incontro della cultura tedesca e romanza), Frankfurt am Main *et al.*, Lang, 169-206.
- Segebrecht Wulf (2002), "Hoffmanns imaginäre Bibliothek italienischer Literatur" (La biblioteca immaginaria di letteratura italiana di Hoffmann), in S.M. Moraldo (Hrsg.), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien* (Il paese dell'anelito. E.T.A. Hoffmann e l'Italia), Heidelberg, Winter, 9-23.
- Steinecke Hartmut (2002), "«Ein Spiel zum Spiel» E.T.A. Hoffmanns Annäherungen an die Commedia dell'arte" (Un gioco per il gioco. Gli avvicinamenti di E.T.A. Hoffmann alla commedia dell'arte), in S.M. Moraldo (Hrsg.), *Das Land der Sehnsucht. E.T.A. Hoffmann und Italien* (Il paese dell'anelito. E.T.A. Hoffmann e l'Italia), Heidelberg, Winter, 127-144.
- Werner Hans-Georg (1992-93), "Hoffmanns Phantasie-Italien" (L'Italia fantastica/immaginaria di Hoffmann), *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 1, 133-142.

La vergogna motivazionale e paralizzante. La figura del parvenu negli scritti di L. Onerva*, sullo sfondo storico della Finlandia di inizi Novecento

Viola Parente-Čapková

Università degli Studi di Turku (<viocap@utu.fi>)

Abstract:

This article examines the phenomenon of the *nousukas* (upstart, parvenu, social climber), a “strategic hybrid” figure from Finnish literature at the turn of the 20th century, against the ideological background of 19th century Finnish nationalism. L. Onerva (Hilja Onerva Lehtinen, 1882-1972), an influential Finnish writer of the first decades of the 20th century, concentrated specifically on the phenomenon in her collection of short stories *Nousukkaita* (Parvenues, 1911). The article’s analysis of the trauma of shame, connected to the figure of the *nousukas*, is based on various short stories from Onerva’s collection, particularly those entitled “Veren ääni” and “Marja Havu”. Intersectional analysis of the texts highlights the relevance of gender, social class and ethnicity to the types of shame experienced by L. Onerva’s social climbers.

Keywords: Finnish literature, gender aspect, Onerva, parvenu/*nousukas*, shame.

1. *Il parvenu finlandese agli inizi del Novecento*

“Studenti di campagna”, aspiranti artiste, una donna con sogni da Superuomo, una giovane di campagna di umili origini che va in sposa ad un aristocratico – questi sono i personaggi tragici che compaiono nella raccolta di racconti intitolata *Nousukkaita* (I parvenu), pubblicata nel 1911 dall’allora ventinovenne scrittrice finlandese L. Onerva (1882-1972), personalità letteraria versatile, le cui opere spaziano dalla poesia alla prosa, dal teatro alla saggistica, dalla critica d’arte alla traduzione. L’uso, fin dal titolo, della parola *Nousukkaita* contribuì a cristallizzare il lemma di base *nousukas* (parvenu) nella lingua finlandese. È bene sottolineare fin dall’inizio che la parola finlandese *nousukas* copre un campo semantico più ampio rispetto all’italiano arrampicatore sociale o parvenu, ed include sfumature che vanno dall’arrivista al nuovo ricco a forme non necessariamente e marcata-

mente peggiorative. Nel corso di questo articolo, per facilitare la scorrevolezza della lettura, il termine *nousukas* viene reso con vari traducenti a seconda del contesto.

È pur vero che sia il termine stesso sia la figura letteraria e il discorso riguardanti il fenomeno in questione esistevano in precedenza, ma L. Onerva ne diffuse l'uso in maniera consistente e la si può quindi annoverare tra quegli autori che sottolinearono la specificità e l'importanza di questo fenomeno per lo sviluppo della società finlandese durante la seconda metà del XIX ed i primi decenni del XX secolo. L'analisi del tipo dell'arrampicatore sociale nelle opere di L. Onerva illustra chiaramente quali siano per lei i punti sociali essenziali, politici nel senso più ampio del termine: dall'emancipazione femminile e dalle questioni nazionali fino a quelle riguardanti la spiritualità, la religione, la filosofia e l'estetica. Nelle varie storie della letteratura finlandese, L. Onerva appare di solito come un'autrice che tratta per lo più il *milieu* del ceto medio; questo tratto è comune a molte eroine che possiamo qualificare come "New Women", vale a dire le figure letterarie femminili del periodo alla ricerca di nuovi modi di essere donna e della soggettività femminile (vd. Parente-Čapková 2006b, 2007a). L. Onerva, tuttavia, ha più volte affrontato anche i problemi delle cosiddette classi inferiori, sia del proletariato urbano che di campagna. La figura del parvenu è stata, ovviamente, un espediente idoneo per affrontare i problemi delle varie classi in una più ampia prospettiva rivelatrice. La sua ambivalente posizione "di mezzo" rispetto alle classi sociali ben si adatta alla poetica decadente che segnò notevolmente i primi lavori di L. Onerva.

Nel suo saggio sulla figura del parvenu letterario nella letteratura francese e tedesca, Sarah Sasson sostiene che quella dell'arrampicatore sociale è una "enduring literary figure", e che, "as a literary stereotype, it has remained relatively constant" (2012, 1). Una delle caratteristiche costanti di questa figura letteraria è il sentimento di vergogna: "[shame] both derives from and aims at sociability" (Williams 1993, 83). La vergogna è un sentimento sia sociale sia individuale, che incarna il concetto di ciò che si è e di come ci si relaziona agli altri (ad esempio Lehtinen 1998). Come tale, la vergogna è intimamente connessa alla questione dell'identità, essendo di importanza fondamentale nella costruzione sia di quella individuale sia di quella di gruppo: come sottolinea Eva Kosofsky Sedgwick (2003, 37, corsivo nell'originale), "one is *something* in experiencing shame, though one may or may not have secure hypotheses about what. In the developmental process, shame is now often considered the affect that most defines the space wherein a sense of self will develop . [...] Which I take to mean, not at all that it is the place where identity is most securely attached to essences, but rather that it is the place where the *question* of identity arises most originally and most relationally"; è una forza separatrice e unificante, presuppone interesse e desiderio (cfr. ad esempio Tomkins 1995; Ahmed 2004; Probyn 2005): il sentimento di vergogna se condiviso può stimolare l'autoaffermazione, la solidarietà o, in maniera indiretta, la superbia (cfr. ad esempio Munt 2008). Essendo un sentimento profondamente dialogico, essa si ricollega direttamente al "desiderio di appartenenza", tipico del parvenu.

E dal momento che la vergogna ha sempre svolto un importante ruolo punitivo, diventa uno strumento pratico per tenere sotto controllo le gerarchie sociali e di altro genere, in comunità sia piccole che grandi, dalle famiglie alle nazioni.

La vergogna ha un significato essenzialmente ambivalente sotto vari punti di vista, espresso anche dall'ambiguità linguistica della parola vergogna nelle diverse lingue. Vessela Misheva (2000) illustra la "natura a doppia faccia" della vergogna per mezzo delle parole greche *aidos* e *nemesis*. *Aidos* era soprattutto intesa come denotante "vergogna", ma anche "rispetto". Come afferma Misheva, è una parola con un doppio significato, una strana unità di opposti, "buono" e "cattivo": denota il senso della perdita d'onore, ma anche una norma di relazione interpersonale, connotata da un valore positivo. Da questo punto di vista, la vergogna indicherebbe un particolare rapporto di dipendenza dall'"altro". A sua volta, la parola *nemesis* formava, nel greco antico, una "coppia riflessiva" con *aidos*, associando una reazione alla consapevolezza della "perdita di potere" (che la vergogna può provocare), un senso di indignazione morale o di aperta rabbia. Da questo punto di vista, la vergogna risulta quindi essere in rapporto causale diretto con la rabbia (Misheva 2000, 44-47). *Nemesis* denota inoltre anche "colui che si vendica", e rimanda ad "una fonte di danno e rovina", "qualcosa che causa la miseria o la morte", così come "ciò che non si può vincere, conquistare o che non consente un successo; causa o agente delle continue cadute di qualcuno", "un acerrimo nemico, un formidabile avversario che non può essere superato".

Anche se tutti i parvenu letterari mostrano delle caratteristiche comuni, ciascuno appartiene ad una società specifica e al sistema culturale prevalente nella società in questione; i meccanismi in atto in varie società sono necessariamente diversi (cfr. Sasson 2012, 1), di conseguenza anche quelli della vergogna. Per questo motivo, sottolineerò anche la dimensione culturale e contestuale del fenomeno dell'arrampicatore sociale e di quello della vergogna, pur essendo consapevole dell'universalità di tale fenomeno. L'immagine stessa della *scalata sociale* può indicare vari tipi di gerarchie e di sistemi di valori, e, in società come quella finlandese che, all'inizio del XX secolo raggiunse l'apice della sua battaglia nazionalista, acquisisce significati specifici. Quest'approccio, inoltre, permette di verificare le teorie sviluppate sui canoni letterari "maggiori" prendendo in esame quelli periferici, ritenuti di solito "minori".

In Finlandia, il parvenu non cercava necessariamente di conquistare un posto tra la nobiltà o la ricca borghesia, anche se la figura dell'"arricchito" fu sicuramente una delle principali raffigurazioni di *nousukas*, soprattutto nella seconda metà del XIX secolo, quando prese a connotare una persona capace di raggiungere il benessere economico durante l'industrializzazione della Finlandia. Il romanzo *Nousukas* di Kaarlo August Järvi del 1904 descrive proprio questo tipo di scalata economica (cfr. Rojola 2009, 12) ma, all'inizio del XX secolo, i ritratti letterari di parvenu finlandesi tendono a concentrarsi spesso sul tema dell'educazione, dell'incivilimento, della cultura, vale a dire della *sivistys* finlandese. Questa tendenza mostra l'influenza onnipresente delle idee del cosiddetto filosofo nazionale

finlandese Johan Vilhelm Snellman (1806-1881), il quale architettò la sua dottrina sociale-patriottica intorno alla metà dell'Ottocento.

Secondo la dottrina snellmaniana, la rinascita nazionale finlandese sarebbe dovuta avvenire educando, “civilizzando” o “elevando” le classi inferiori della società, per lo più di lingua finlandese. Allo stesso tempo, le classi superiori, quasi unicamente di lingua svedese, avrebbero dovuto “finlandesizzarsi”, familiarizzando con i vari aspetti del patrimonio popolare, soprattutto della poesia popolare in vernacolo, vale a dire nei vari dialetti finlandesi, nella quale si doveva cercare lo spirito della Nazione. Il territorio conosciuto oggi come Finlandia fu sotto il dominio svedese per sei secoli e mezzo, passando poi nel 1809 sotto quello russo. Questo cambiamento è stato tradizionalmente considerato, insieme all'influenza delle idee romantiche e di Herder, come un impulso verso la ricerca di una identità nazionale autonoma, una “finnicità” (vd. Klinge 1990). Intorno alla metà del XIX secolo, il nazionalismo finlandese iniziò a svilupparsi come movimento monolingue (vale a dire basato sulla lingua finlandese), per lo più grazie a Snellman, mentre la lingua svedese, da un punto di vista patriottico, cominciò ad essere sempre più percepita come un vero problema. L'immagine della scalata sociale, in termini di ricchezza e di prestigio sociale, cadde presto in facile contraddizione col concetto di educazione e “incivilimento” in senso strettamente patriottico; allo stesso tempo, bisogna ovviamente ricordare che non tutti gli abitanti di lingua svedese della Finlandia appartenevano alle classi superiori. Le intersezioni di genere, classe, etnia, istruzione, grado e tipo di patriottismo furono molto complesse, come possiamo notare analizzando la letteratura dell'epoca. All'inizio del XX secolo, questo tema fu affrontato da numerosi autori di primo piano, sia di lingua finlandese sia di lingua svedese: oltre a L. Onerva, anche da Juhani Aho, Arvid Järnefelt, Eino Leino, Joel Lehtonen, Frans Eemil Sillanpää, Mikael Lybeck e molti altri.

La già menzionata figura dello studente di campagna, presente nell'ambito delle altre letterature nordiche ed europee, fa la sua comparsa nella letteratura finlandese già nel XIX secolo e subisce varie modifiche nel corso del primo Novecento. Questo “personaggio”, di solito un giovane che dalla campagna arriva in una città più o meno grande, viene spesso coinvolto nell'impresa patriottica, fungendo da mediatore tra la “gente comune” e i circoli colti. Come sottolineato dai critici letterari finlandesi (Molarius 2003; Rojola 1999, 2009, 2011¹) questo tipo di *nousukas* come personaggio “tra le classi” diventa un complesso tropo culturale nel contesto finlandese. Come tale, esso non rappresenta soltanto un disadattato sociale o una sorta di “ibrido strategico”, una figura ambivalente che permette l'incontro, in nome del patriottismo, delle classi superiori e inferiori della società, ma serve anche a mantenere l'ordine sociale “naturale”, vale a dire a perpetuare le divisioni di genere, classe e cultura, diventando un “simbolo della grande minaccia posta dalla modernità” (Sasson 2012, 2). In questo contesto, possiamo considerare due racconti di *nousukas* di L. Onerva: “Veren ääni” (La voce del sangue) e l'altro che prende il nome dalla protagonista del racconto, “Marja Havu”.

2. *La voce del sangue*

In “Veren ääni”, L. Onerva racconta la storia di Kaarina, una giovane di campagna di lingua finlandese, una parvenu di seconda generazione; suo padre era infatti originariamente un mezzadro che, grazie alla perseveranza e alla voglia di studiare, era riuscito a diventare commerciante. Sua figlia, alla quale il padre aveva cercato di dare la possibilità di studiare e il benessere materiale, non aveva, tuttavia, ereditato la tenacia e la diligenza paterne. Pur potenzialmente piena di talento, era pigra, intelligente ma tendente, fundamentalmente, all’epigonismo, in cerca solo del piacere e della vita facile. Superata la maturità, continua gli studi soltanto perché era di moda farlo. Questa pigrizia incide negativamente sui suoi studi universitari, ma la sua “passività femminile” e civettuola, il suo narcisismo “da parvenu” esercita un certo fascino sugli uomini: in questo senso, lei appare come una studente di campagna fallita, una figura la cui posizione “di mezzo” è addirittura raddoppiata. Per salire la scala sociale nonostante gli studi poco riusciti, Kaarina usa il “fascino femminile”, sposandosi ed elevando così la sua condizione: come Susan Juliette Sasson (2012, 83) sottolinea, il concetto di parentela e di “sangue” “presupposes the idea of acceptance and of exclusion from a group, marriage being the ultimate and most genuine proof or test of acceptance within a given group [...]. It is, therefore, not surprising, to find kinship, marriage and the change of identity as central themes in the literature about parvenus”. Ed infatti, Aarne, un giovane di lingua svedese di un’antica, ricca e nobile famiglia, si innamora di Kaarina, con la quale si fida. Per Aarne, il matrimonio con la giovane significa una “discesa al popolo”; la voce narrante del racconto, che a parte rare eccezioni assume una funzione focalizzante, caratterizza Aarne, con buona dose di sarcasmo, come un giovane immaturo, non particolarmente interessato alle idee, ma soggetto, piuttosto, ad impulsi momentanei. D’un tratto egli si trova a dover “salvare il proprio onore”, e anche quello di Kaarina, con la promessa di matrimonio (L. Onerva 1911, 201). Per quanto riguarda Kaarina, la voce narrante commenta la sua situazione in questi termini:

Nimi-avioliiton taipumus asui Kaarinan veressä kuten vielä nykyään niin monen suomalaisten tyttöjen, joissa on enemmän turhamaisuutta kuin ylpeyttä, enemmän kunnianhimoa kuin itsekunnioitusta. He tahtovat nousta vanhojen ennakkoluulojen avulla, silloin kun he eivät jaksa nousta niiden raunioilta; he luulevat kiinnittävänsä rintaansa loistavan nimen niin kuin korun tai talismaanin, mutta yhtä useasti siitä tulee tulirauta, joka syö häpeänmerkin heidän sydämeensä, he luulevat astuvansa tanssisalonkiin, mutta astuvat yhtä useasti taistelutantereelle. (202-203)

Kaarina aveva nel sangue l’attitudine al matrimonio di buon nome, come ancora oggi molte ragazze finlandesi, più vanitose che orgogliose, più ambiziose che rispettose di se stesse. Vogliono sollevarsi con l’aiuto di antichi pregiudizi, quando non sono capaci di farlo dalle loro rovine; credono di poter tenere stretto al petto un buon nome, come un gioiello o un talismano, ma con la stessa frequenza quello diventa un ferro per marchiare, che imprime il marchio della vergogna nel loro cuore; credono di entrare in una sala da ballo, ma altrettanto frequentemente si ritrovano su un campo di battaglia.²

Il trauma e il dolore della vergogna sono indicati all'inizio della storia d'amore di Kaarina, e già prima che cominci la sua vita matrimoniale si manifestano cattivi presagi, quando il padre fa visita ai familiari del futuro marito. Kaarina deve scegliere a cosa appartenere, alla "vecchia o alla nuova tribù" (203). Il padre di Kaarina appare goffo e inerme nell'ambiente aristocratico della famiglia di Aarne, e finisce per infrangere tutti i possibili codici di comportamento; l'intero evento è un disastro. Kaarina, abituata ad ammirare quel suo padre perseverante, ora si vergogna profondamente di lui. La gaffe più ironica, nella serie di momenti imbarazzanti, sembra essere quando il padre di Kaarina cerca di parlare svedese con i genitori di Aarne, "kansallinen kuolemansynti tässä vastaperustetussa fennomaanitaloudessa" (205; un peccato mortale nazionale in questa casa di fennomani nuovi di zecca). I "fennomani", membri o simpatizzanti del più importante movimento nazionalista e politico della Finlandia dell'Ottocento, provenivano per lo più dagli strati sociali superiori di lingua svedese; seguendo la dottrina di Snellman, si sforzavano di usare la lingua finlandese ovunque fossero, anche a casa loro, pur conoscendola soltanto da principianti. Come la voce narrante del racconto afferma ironicamente, il padre di Kaarina "yritti puhua ruotsia, jota hän äänsi yhtä virheellisesti kuin aatelisperhe suomea" (204-205; cercava di parlare svedese, infarcendo la pronuncia di un numero di errori pari a quelli che la famiglia aristocratica commetteva parlando in finlandese). Kaarina è travolta da uno dei tipi di vergogna più dolorosi, la vergogna dei propri genitori e di quelli della propria classe di origine (cfr. Kainulainen, Parente-Čapková 2011, 7). Questa sensazione di vergogna, nella fattispecie quella per i propri genitori, provoca "la vergogna della vergogna", indicando l'inseparabilità di vergogna, identità e origine (cfr. ad es. Parente-Čapková 2007b).

Questa esperienza traumatizzante di vergogna, un misto di *Angst* e odio per le sensazioni provate durante la visita di suo padre, spinge Kaarina alla ribellione (dapprima solo silenziosa) contro la sua "nuova tribù":

Hän oli loukannut omaa rotuaan, omaa kunniaansa heittäytyessään heidän armoilleen. Ylitsepääsemätön juopa oli heidän välillään. Kaarina kuului kansaan. Ja se kansanrakkaus, jota nuo ihmiset harjoittivat, oli solvaisevaa, petollista. "Talonpoika" oli heistä kyllä kaunis. Hän oli siedettävä, suosittava, liikuttava siinä voimiensa liikkumattomuudessa, siinä turpeen kahlitsemassa syrjäisyydessään, missä hän eli. Hänet saatettiin siitä niin helposti siirtää kansatieteelliseen museoon! Mutta kansa, joka alkoi liikahdella, joka alkoi itse ajatella, tahtoa, toimia, joka irroittui tästä pyhästä talonpoikaisesta perikuvastaan,

Aveva insultato la propria razza, ferito il proprio onore, gettandosi tra le loro braccia; un divario insuperabile regnava tra di loro. Kaarina apparteneva al popolo. E l'amore per il popolo, che loro praticavano, era oltraggioso, fraudolento. "Un contadino" era per loro qualcosa di formidabile. Doveva essere sopportato, accettato, mosso anche contro il suo volere dalla trappola di quella torba isolata dove viveva. Era così facile trasferirlo al Museo etnologico! Ma il popolo, che iniziava ad agitarsi, a pensare con la propria testa, a volere, ad agire, a staccarsi dall'immagine tradizionale del santo contadino,

rakentuen uusiksi säädyiksi, itsenäisiksi sivistystekijöiksi, se oli heistä tarkoitukseton, ruma ja roskainen, sentähden, että se merkitsi keskeneräistä työtä, jota parhaillaan tehtiin. Ja sentähden he pohjaltaan halveksivat Kaarinan isää niinmuodoin myös häntä itseään. (L. Onerva 1911, 206-207)

creando un nuovo stato sociale, indipendente e civilizzato, era per loro inutile, sgradevole, volgare, e rappresentava quindi un lavoro in corso da terminare al meglio. E così loro nel profondo disprezzavano il padre di Kaarina, e attraverso lui anche lei.

Quando Kaarina, dopo la visita, accompagna il padre alla stazione ferroviaria, il sentimento di vergogna comincia a trasformarsi in solidarietà e tenerezza e, più tardi, in orgoglio per le proprie origini e in odio per il marito e la sua famiglia: “Loukattu talonpoikaisveri, jota Kaarina tähän asti oli koettanut painaa alas ja salata, nousi nyt ylpeänä ja raskaana hänen päähänsä. Itsesäilytysvaisto, joka tähän asti oli ollut passiivista mukautumiskykyä, ilmeni nyt passiivisena vastarintana” (208; Il sangue di campagna offeso, che finora Kaarina aveva cercato di tenere sotto controllo, le montò ora in testa con orgoglio e gravizza. L’istinto di sopravvivenza, che finora era stato una passiva capacità di adattamento, si manifestò ora come una resistenza passiva). L’odio non è “nulla di personale”, ma è la stessa voce del sangue, che “emerge in superficie”, “la lotta dei progenitori attraverso i loro discendenti”, “äänen väri, kasvojen juonteet, vaistot ja tunteet yhä vielä atavistisesti toistivat entisiä sieluntiloja” (*ibidem*; il cui tono di voce, le rughe del viso, gli istinti e i sentimenti continuano a perpetuare atavicamente gli stati d’animo precedenti).

Questo processo spinge Kaarina ad interessarsi delle questioni sociali e politiche, in particolare di quelle riguardanti la lotta per liberare l’umanità. Inizia così a leggere ed istruirsi, ad analizzare i fenomeni intorno a lei, così come a cercare l’indipendenza, per emanciparsi attraverso il lavoro. Si estranea sempre più dal marito e dalla sua famiglia, che ora le appare decadente e degenerata, e il solo pensiero di avere un bambino da lui le provoca, ancora una volta, sentimenti di disgusto e di odio: “[h]än olisi voinut tappaa lapsen, jonka ainoakaan piirre olisi muistuttanut tuota vihattua rotua. Veren ääni kielsi häntä sekaantumasta viholliseen” (211; avrebbe potuto uccidere il bambino, del quale anche un solo tratto di somiglianza avrebbe potuto ricordarle quella razza odiata. La voce del sangue le ordinava di non mischiarsi col nemico). Il culmine avviene nel momento della morte di suo padre, al quale lei è vicina negli ultimi istanti di vita, vivendo una sorta di unione mistica comune: “Mystillinen voimavirta kulki yön hiljaisuudessa kuolevan ja elävän välillä” (216; Un flusso di potenza mistica scorse nel silenzio della notte tra il morto e la viva). Kaarina sente in lei la forza che emana dal padre. A quel punto cessa in lei quel sentimento di odio; ora si rende conto soltanto della necessità di autoconservazione, e si sente in debito e obbligo verso suo padre. Decide di divorziare e opta per il duro lavoro, con il quale riesce a vivere indipendentemente – i disagi di una tale scelta non sono nulla rispetto al *Angst* causato dalla vergogna da lei provata durante il matrimonio. Non è sicura se ciò che

prova sia soltanto l'istinto patriottico, un sentimento di nazionalità e di appartenenza ad una certa "razza" (nella Finlandia degli inizi del XX secolo, la parola *rotu* [razza] aveva connotazioni diverse e molto più ampie rispetto al periodo successivo). Quello che sa per certo è di sentire una forza e una potenza schiaccianti, pur essendo una piccola goccia che vive in una corrente eterna.

Il racconto manifesta il coinvolgimento di L. Onerva nei contraddittori sulla decadenza, la degenerazione e la vitalità, dibattiti che lei condusse soprattutto attraverso le sue opere in prosa dei primi decenni del XX secolo. Ciò la portò a dialogare su una serie di temi non lontani dall'energismo, intrecciati in modo complesso con la teoria genetica, il darwinismo e la sua espansione culturale-evoluzionista spenceriana, la teoria razziale e le interpretazioni del pensiero filosofico di Hippolyte Taine (cfr. Molarius 2003, 130). L'interesse di L. Onerva per queste idee è dimostrato anche dal fatto che fu un'avida lettrice di Spencer e nel 1915 pubblicò persino la traduzione finlandese della *Philosophie de l'Art* di Taine. Nei racconti di L. Onerva, alcuni parvenu soffrono di un "esaurimento di energia", come ad esempio Pentti Korjus del racconto omonimo della raccolta *Nousukkaita*. Proveniente da una povera famiglia rurale, Pentti è troppo rozzo, primitivo, poco sofisticato. Cerca di "acculturarsi" e "incivilirsi" troppo in fretta, tentando di "saltare" quelle fasi che, come la voce narrante della storia osserva, devono durare per generazioni. E, naturalmente, fallisce, dopo aver esaurito le energie a causa del ritmo eccessivo di questa sua scalata sociale e culturale: "luonnon hitaita lakeja" (L. Onerva 1911, 17; le lenti leggi della natura) non possono essere ingannate (cfr. Rojola 1999, 170-171).

In "Veren ääni", il "patrimonio tribale" e il "collegamento razziale" sono visti positivamente, come qualcosa che dà a Kaarina la forza di trovare la sua vera identità e la chiarezza di scorgere il degradamento dell'esaurita aristocrazia svedese e delle decadenti classi sociali superiori, alienate dalla vitale popolazione rurale di lingua finlandese, idealizzata in maniera quasi surreale, ma la cui essenza rimane per loro incomprensibile. Kaarina sente di aver scoperto la vera fonte del futuro della nazione. Il sentimento mistico di "essere una goccia nella corrente eterna" si collega al linguaggio figurato panteista del "mare della vita", comune nella letteratura finlandese del periodo a cavallo dei secoli XIX e XX (cfr. ad es. Sarajas 1961), impiegato nel discorso patriottico finlandese.

Il processo di "risveglio" di Kaarina è il risultato della sua reazione al sentimento di vergogna. Assistiamo, ora, alla giustapposizione delle raffigurazioni di vergogna simili ai succitati *aidos* e *nemesis*, vale a dire il concetto di vergogna "positiva" (e quindi produttiva, regolatrice sociale, motivatrice di un comportamento etico, creatrice di un'identità di gruppo capace di tendere all'autoaffermazione, come suggerito anche in precedenza), e "negativa" (paralizzante, deprimente, stigmatizzante) (cfr. Malinen 2003; Ahmed 2004; Probyn 2005; Locke 2007). La vergogna di Kaarina, che all'inizio appare come una

vergogna paralizzante per le sue origini e come “vergogna della vergogna”, va lentamente trasformandosi in un sentimento produttivo di autoaffermazione, e anche di rabbia o vendetta. La vergogna e il compatimento diventano solidarietà, orgoglio delle proprie origini e adozione di un’identità che potrebbe ancora essere quella tipica del parvenu, ma l’arrampicata in questione avviene grazie all’istruzione e al lavoro al servizio della società, e non attraverso il matrimonio. La voce narrante, che durante il racconto ironizza sia sulle aspirazioni di arrampicamento sociale di Kaarina sia sul comportamento del “giovane barone” Aarne, come anche della sua famiglia di “signori liberi”, sembra perdere il suo tono sarcastico nell’ultima parte del racconto, allorché descrive il cambio di bersaglio, per così dire, del “desiderio di appartenenza” di Kaarina. La descrizione del processo di interazione di *aidos* e *nemesis*, durante il quale la carica negativa di quest’ultima è incanalata verso un obiettivo positivo, è priva di sarcasmo ed ironia. Quest’ultima rimane centrata soprattutto sull’ipocrisia degli zeloti patriottici e fennomani, che idealizzavano l’idea astratta di “popolo/nazione”, ma disprezzavano la gente “reale”.

3. *Voci di classe*

Questa ipocrisia emerge in modo molto più tagliente nel racconto “Marja Havu”, dove la classe della protagonista, così come il suo essere (come il già citato Pentti Korjus) una parvenu di prima generazione, segnalano un più tragico sviluppo. Come indicato in precedenza, la vergogna di Kaarina, evolvendosi in confidente solidarietà e orgoglio, cessa di essere una “vergogna debilitante da sfavorito”, come Ullaliina Lehtinen (1998, 190-191) definisce il tipo di vergogna tipico degli svantaggiati, degli strati emarginati della società, donne comprese. Questo tipo di vergogna la ritroviamo soprattutto nei casi in cui il parvenu proviene “dal fondo” della società, come nel caso del personaggio di Marja Havu del racconto omonimo, la quale riflette sulla sua vita alla vigilia di una riunione della sua vecchia classe.

La vergogna che Marja prova per le sue origini, vale a dire per i suoi genitori, si presenta come una vergogna ereditaria di “genere biosociale” (cfr. Gilbert & Miles 2002), così come quella per il suo corpo deforme e la sua “brutta faccia”. Come tale, la vergogna di Marja è molto più radicale di quella di Kaarina: il padre di Marja è un alcolista vagabondo, mentre sua madre è una “lavandaia pigra, ingannevole e spaccona” di Sörnäinen, il quartiere operaio di Helsinki. Questa povera lavandaia aveva mandato Marja a scuola per il solo gusto di mettersi in mostra, di avanzare almeno un po’ nella scala sociale, facendo così di sua figlia una parvenu. “Il tanfo da schiava” di Marja provoca pietà, disgusto, imbarazzo, sensazioni sgradevoli di cattiva coscienza e vergogna condivisa nelle sue compagne di scuola più ricche e fortunate. A causa delle condizioni economiche della sua famiglia, Marja era un’allieva non pagante, bisognosa di aiuto, e diventò così il bersaglio su cui si convogliava

la carità delle famiglie più ricche, che la trattavano “mielenosoituksellisen tasa-arvoisesti, niinkuin tällaisissa tapauksissa on tavallista velvollisuutensa täyttävässä yhteiskunnassa” (L. Onerva 1911, 69; con ostentata uguaglianza, come si è soliti fare nei casi in cui la società compie il proprio dovere).

Tutti si sentirono sollevati quando “la schiena umilmente ricurva” e “gli occhi da cane riconoscente” di Marja scomparvero dalla vista. Eppure, Marja serbava dei bei ricordi dei suoi anni di scuola, che considerava il periodo più felice della sua vita, e faceva da segretaria alle riunioni scolastiche. Poi, a scuola finita, la madre di Marja smise di lavorare, dal momento che lavare il bucato era qualcosa di poco confacente ad una “madre di una signorina colta”. Da allora fu la figlia a mantenere la madre, lavorando in un piccolo ufficio e facendo gli straordinari, di solito lavori di copiatura, senza mai protestare, attingendo forza dai suoi ricordi di scuola. Marja diventa l’esempio per eccellenza della perdente, per la quale la produzione e riproduzione della vergogna impedisce persino di protestare (cfr. Ronkainen 1999, 136), una persona svantaggiata che vede se stessa così come la vedono coloro che la escludono (cfr. Lehtinen 1998, 190-191), avendo, per usare le parole di Sandra Bartky, interiorizzato la propria inferiorità (cfr. Heller 1985; Bartky 1990; Lehtinen 1998³). “Hänen henkensä ei kapinoinut. [...] Vapauden janoa se ei tuntenut. [...] Koska kerran oli näin, niin piti kai näin ollakin” (L. Onerva 1911, 72; Il suo spirito non si ribella [dal momento che] non conosceva la sete di libertà [...]. Siccome le cose andavano in un certo modo, ovviamente era così che dovevano andare). Marja segue scrupolosamente la vita dei suoi ex-compagni di scuola, nonché varie performance sociali come matrimoni e funerali, prestando attenzione allo status sociale dei partecipanti. Quando i genitori di Marja muoiono e sua sorella si trasferisce in America, Marja rimane completamente sola. Alla fine va in sposa ad un alcolista; per mantenerlo è costretta a intensificare i turni di lavoro, e non poche volte deve anche salvarlo dalla prigione. Per questo motivo sente di non poter partecipare all’imminente riunione di classe – in primo luogo, non può lasciare solo il marito, in quanto potrebbe avere bisogno del suo aiuto, e poi lei non sopporterebbe la vergogna di confessare ai suoi ex compagni di aver sposato un perdente, per giunta peggiore di lei.

Marja è consapevole di aver perpetuato la disgrazia e la vergogna “ereditata”, sposando un alcolizzato proprio come era suo padre, fatto questo che sottolinea l’aspetto ereditario della vergogna legata alla classe sociale. Per l’ennesima volta, la vergogna si intreccia alla pietà sia per suo padre sia per suo marito. Anche Marja comincia a sentirsi talmente frustrata da provare rabbia: nessuno l’ha mai aiutata, e tutti si sono soltanto preoccupati di una sua possibile vendetta; “heittäneet armopaloja hänen ruumiinsa eteen (L. Onerva 1911, 77; le gettavano l’elemosina sotto al naso), in modo che lei non avrebbe mai potuto accusarli, “vaatia heitä tilille” (*ibidem*; ritenerli responsabili):

Niin juuri, tilille! Tilille koko olemassa-olostaan! Tilille siitä, että hänet oli lähetetty elämäntaisteluun näin huonosti varustettuna, synnytetty sairauteen ja häpeään, köyhien kaupunginosassa, rumaksi ja heikkohenkiseksi, allepäin alusta lähtien, tilille siitä, että häntä aina vain sorrettiin, että hänen työnsä teetettiin nälkäpalkalla ja että häneltä lyötiin aseet kädestä pois. Miksi olivat kaikki puhuneet hänelle nöyryydestä, ei kukaan oikeudesta? Siksi, että he pelkäsivät, siksi, ettei vielä oikeutta ollut... Hänet oli myrkytetty koulussa ja myrkytetty kirkossa... (77-78)

Proprio così, responsabili! Responsabili dell'intera esistenza! Responsabili del fatto che lei era stata mandata in battaglia senza il giusto equipaggiamento, generata in malattia e vergogna, in un quartiere povero, priva di bellezza e spiritualità, sottomessa fin dall'inizio, responsabili del fatto che fosse stata sempre oppressa, lavorando con una paga da fame, e disarmata. Perché tutti le avevano parlato di umiltà e nessuno di diritti? Per paura, ecco perché, e perché non aveva ancora nessun diritto... Era stata avvelenata a scuola e in chiesa...

Marja comincia a sentirsi sempre più sprezzante. Cammina per strada senza meta e incontra un gruppo di persone allegre, dei miserabili come lei, una "specie" alla quale lei stessa appartiene. Li vede come compagni di battaglia e la voce narrante del racconto, in tono ironicamente compassionevole, afferma:

Huomaamattaan oli tämä pikkuporvarisielu äkkiä tullut sille äyräälle, jolta yhteiskunta heitetään nurin. Hänen mielikuvituksensa näytteli hänelle ennen-aavistamattomia kuiluja ja kukkuloita. Syytös oli saanut jalansijan tässä nöyrässä, kristillisessä sydämessä ja sosialistinen maailmanhenki puhalsi ensimmäisen kerran läpi hänen ummehtuneiden aivojensa... (80)

Senza accorgersene questa piccola anima borghese era passata oltre quel limite dopo il quale la società va in fumo. La sua immaginazione inscenava per lei colline e dirupi insospettati. Quell'accusa aveva stabilito un punto d'appoggio in questo cuore umile, cristiano e lo spirito socialista del mondo soffiò per la prima volta nel suo cervello svaporato...

Marja è totalmente immersa nei suoi sogni ma, ad un tratto, un passante esclama: "Vanha lutka!" (Una vecchia puttana!). Questa offesa di genere induce, ancora una volta, l'aspetto "biopsicosociale" della vergogna, attribuendola ad una donna solo in quanto tale: la natura di genere della vergogna è stata analizzata molte volte e l'abitudine di attribuire la vergogna più alle donne che agli uomini può essere fatta risalire, perlomeno, da Freud fino ad Aristotele (es. Manion 2003). Nel caso di Marja, la "femminilità" della vergogna è amplificata dal suo aspetto vulnerabile, "brutto", come se fosse un essere umano spregevole, una creatura socialmente handicappata. La vergogna, come il sentimento che incarna le concezioni di ciò che si è e di come si è legati agli altri, si intensifica nel caso di una donna come Marja. La scena mostra anche quale sia la posizione di una donna nelle strade delle città finlandesi all'inizio del XX secolo. Anche se, a confronto con le donne di molti altri paesi europei, le donne finlandesi potevano muoversi in maniera relativamente libera negli

spazi pubblici, una donna sola in pubblico era ancora considerata, perlomeno di notte, una figura problematica (cfr. Ganivet 1896-97/1993; Hökkä 1995; Häkkinen 1995; Parente-Čapková 2006; Ameal 2013) e poteva facilmente essere confusa con una “prostituta”. Il grado di disponibilità di una donna era, naturalmente, determinato dal suo stato sociale, e le donne di basso ceto erano viste come sessualmente disponibili, private della posizione di “rispettabilità”, “a marker and burden of class”, senza i quali si ha poco valore o legittimità sociali (cfr. Skeggs 1997, 3).

Marja, dolorosamente a disagio, si ritira in cortile, in silenzio e con circospezione. Il sentimento di vergogna è puramente quello della “vergogna del perdente”, traumatizzante e paralizzante, lontano dal potenziale produttivo di *aidos* e dal potenziale rivoluzionario di *nemesis*. Non sente più un legame unificante con quelli della sua stessa classe sociale, che sono capaci solo di offenderla: “Ei, ei millään yhteiskunnallisella vallankumouksella voitu keventää hänen kohtalonsa kuormaa” (L. Onerva 1911, 81; No, nessuna rivoluzione sociale avrebbe potuto alleggerire il peso del suo destino). Sente di non potersi mai sbarazzare dell’agonia e della vergogna causate dalla sua mera esistenza. Pensa di suicidarsi, ma, alla fine, il fatto di appartenere a suo marito è, in definitiva, meglio di una solitudine assoluta, e la voce narrante del racconto afferma laconicamente: “Marjan uhma oli kukistettu” (83; l’atteggiamento di rivolta di Marja fu soppresso). Ritorna alla sua umiltà cristiana, al “vecchio Dio”, e sente di aver riacquisito la sua “umile anima” e lo “sguardo sottomesso di un cane fedele”. Anche in questo caso, prova tenerezza, pietà e gratitudine per il suo povero marito infelice, come se si fosse svegliata da un brutto sogno e “avesse sconfitto le trame del Tentatore”. Sente il cuore colmo “iloinen, alistuvainen rauha” (84; della gioiosa pace della sottomissione). Riprende il suo lavoro di copiatura, canticchiando un inno religioso, accompagnato dal russare del marito ubriaco.

Il “progetto nazionale” snellmaniano, nell’ambito del quale le classi superiori, colte, portavano il messaggio patriottico e di morale cristiana al resto della popolazione, non si occupò, peraltro, di affrontare anche i problemi reali di quest’ultima (cfr. Rojola 2011, 206–207⁴). I finlandesi furono tra i primi in Europa ad ottenere il suffragio e l’eleggibilità universali, anche per le donne e i senza terra, senza che nessuna minoranza fosse esclusa dall’Atto parlamentare del 1906, quando la Dieta di Finlandia fu trasformata in Parlamento unicamerale. La voce degli emarginati, però, non fu inclusa nel discorso nazionalista principale e, nonostante l’ethos egalitario del “risveglio nazionale finlandese”, gli svantaggiati rimasero cittadini di seconda classe, nella quale erano mantenuti da una serie di meccanismi. Uno di questi “apparati di controllo”, basato appunto sulla classe sociale, era la traumatizzante attitudine al fatalismo, al rancore, all’invidia e alla vergogna, trasmessa dalle madri della classe operaia alle loro figlie. Questa inclinazione è riscontrabile nel desiderio di appartenenza di Marja: la sua vergogna non si sviluppa in una solidarietà

che porta alla presa di coscienza dei propri diritti. Piuttosto, viene ricacciata nella sua posizione di derelitta dal potere della vergogna, come se l'offesa gridatale in strada avesse rivelato la sua vera natura, la sua "vera identità". Nel suo caso, la prospettiva di genere dimostra come le donne siano doppiamente marginalizzate anche nell'ambito di gruppi di per sé emarginati.

Il racconto può essere letto come un commento di L. Onerva alla politica patriottica della Finlandia dei primi anni del XX secolo, lontana dalle realtà sociali degli uomini e delle donne che dovevano essere "sollevati attraverso l'istruzione"; può, altresì, essere inteso come una considerazione sulle possibilità delle donne delle classi inferiori di diventare cittadine a pieno titolo, un argomento trattato da molte scrittrici del periodo a cavallo del XIX e XX secolo (cfr. Hyttinen & Melkas 2009). In "Marja Havu" L. Onerva muove una critica pungente alle istituzioni, alle strutture e ai meccanismi sui quali era basata la società capitalista del periodo, agli "apparati ideologici" quali la scuola e la chiesa. L'autrice evidenzia, inoltre, come il peso traumatizzante della vergogna ereditaria renda quasi impossibile la partecipazione a qualsiasi tipo di rivoluzione da parte di persone come Marja: il loro "desiderio d'appartenenza" è destinato a fallire. Tra gli altri autori finlandesi di orientamento liberale, che negli anni 1910 orbitavano intorno al giornale *Sunnuntai*, L. Onerva fu la sola ad evidenziare sistematicamente le condizioni materiali delle classi meno agiate, sostenendo la necessità di un miglioramento come primo passo verso un loro sviluppo spirituale (L. Onerva 1916). Soltanto in relazione alla rivoluzione russa del 1917 e alla guerra civile finlandese del 1918 L. Onerva espresse, in linea con il suo pacifismo, una critica esplicita degli avvenimenti rivoluzionari e della prevalenza eccessiva del "materialismo" nel pensiero socialista (ad esempio, L. Onerva 1919). In *Nousukkaita*, viene sottolineata la complessità delle varie questioni legate ai cambiamenti sociali soprattutto attraverso l'uso della strategia retorica dell'ironia, espressa di solito dalla voce narrante e focalizzante in terza persona, la quale offre al lettore anche dei commenti. In "Marja Havu", il limite dell'ironia ("irony's edge", per citare Linda Hutcheon) culmina con il motivo della copiatura, attività che permette alla protagonista di sopravvivere, perpetuandone la "vergognosa" condizione.

Note

¹L. Onerva (Hilja Onerva Lehtinen) fu scrittrice, traduttrice e mediatrice culturale finlandese. Firmò tutte le sue opere col nome d'arte suggeritole dal poeta Juhana Heikki Erkkö, ed è praticamente sconosciuta col suo nome civile. Le uniche traduzioni in italiano dei suoi scritti, a cura di Antonio Parente, sono apparse su *Settentrione. Rivista di studi italo-finlandesi* 18, 277, <<http://www.electrocity.it/finlandia.htm>> (09/2013).

²Päivi Molarius e Lea Rojola (2009) hanno trattato il tipo del parvenu in vari articoli; la Rojola, in particolare, ha affrontato la questione della vergogna provata dal parvenu letterario, come descritta da vari scrittori finlandesi, nel saggio "Sivistyksen ihanuus ja kurjuus – suomalaisen nousukkaan tarina" (Lo splendore e la miseria dell'incivilimento – la storia del nousukas finlandese).

² Le traduzioni dei brani e delle citazioni delle opere di L. Onerva qui riprodotte per la prima volta sono a cura di Antonio Parente.

³ Quando sottolinea il concetto dell'“internalizzazione dell'inferiorità”, Lehtinen fa riferimento a Sandra Bartky. In un contesto simile, Ágnes Heller (1985) parla di “internalizzazione di un'autorità esterna”.

⁴ Rojola fa riferimento all'articolo di Ilkka Liikanen (1987), “Kansanvalistajien kansakunta. Kansanvalistusseura fennomanian aatteellisena ja organisatorisena keskuksena” (Una nazione di educatori popolari. L'associazione degli educatori popolari come centro ideologico ed organizzativo del pensiero fennomano), in R. Alapuro (ed.), *Kansa liikkeessä* (Una nazione in movimento), I. Liikanen, K. Smeds, H. Stenius, Helsinki, Kirjayhtymä, 126-141.

Riferimenti bibliografici

- Ahmed Sara (2004), *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh, Edinburgh UP.
- Ameel Lieven (2013), *Moved by the City. Experiences of Helsinki in Finnish Prose Fiction 1889-1941*, Doctoral Thesis, University of Helsinki, Faculty of Arts, Department of Finnish, Finno-Ugrian and Scandinavian Studies, <http://urn.fi/URN:ISBN:978-952-10-8862-9> (08/2013).
- Bartky Sandra Lee (1990), *Femininity and Domination: Studies in the Phenomenology of Oppression*, New York, Routledge.
- Felski Rita (2000), “Nothing to Declare: Identity, Shame and the Lower Middle Class”, *PMLA* 115, 33-45.
- Ganivet Angel (1993 [1896-1897]), *Suomalaiskirjeitä* (Lettere finlandesi), Helsinki, WSOY.
- Gilbert Paul, Miles Jeremy (2002), *Body Shame: Conceptualization, Research and Treatment*, Hove, East Sussex-New York, Brunner-Routledge.
- Häkkinen Antti (1995), *Rahasta – vaan ei rakkaudesta. Prostituutio Helsingissä 1967-1939* (Per danaro – ma non per amore. La prostituzione ad Helsinki 1967-1939), Helsinki, Otava.
- Heller Ágnes (1985), *The Power of Shame*, London, Routledge & Kegan Paul.
- Hökkä Tuula (1995), “Intiimistä moderniin. Aino Kallas ja päiväkirja” (Dall'intimità alla modernità. Aino Kallas e il diario), in J. Sipilä (ed.), *Ajan taitteita. Kirjallisuuskäsitys ja periodin murros suomalaisessa kirjallisuudessa* (Le svolte del tempo. Il concetto di letteratura e il periodo di rottura nella letteratura finlandese), Helsingin yliopiston kotimaisen kirjallisuuden laitoksen julkaisuja 4 (Quaderno n. 4 del Dipartimento di Letteratura finlandese dell'Università di Helsinki), 122-141.
- Hutcheon Linda (1994), *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*, London-New York, Routledge.
- Hyttinen Elsi, Melkas Kukku (2009), “‘Me olemme teidän luomianne olentoja’. Prostituoidun hahmo kirjallisena kiistakavana vuonna 1907” (“Siamo le creature che avete creato”. La figura della prostituta come controversia letteraria nel 1907), *Työväentutkimuksen vuosikirja* (Annuario di ricerca dei lavoratori), 122-137.
- Kainulainen Siru, Parente-Čapková Viola (2011), “Häpeän latautunut toiminta. Esipuhe” (Un meccanismo carico di vergogna. Prefazione), in S. Kainulainen, V. Parente-Čapková (eds), *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä* (Un po' di vergogna! Saggi critici sulla vergogna), Turku, Università di Turku, utukirjat, 6-21.

- Klinge Matti (1990), *Let Us Be Finns. Essays on History*, trans. by M. Gaber Abrahamsen, M. Lomas, M. Lavanne, D. Morris, Helsinki, Otava.
- Onerva L. (1911), *Nousukkaita* (I parvenu), Helsinki, Yrjö Weilin & kumpp.
- (1916), “Uutta aikaa kohti” (Verso tempi nuovi), 19 November, Sunnuntai.
- (1919), “Pois materialismista!” (Via dal materialismo!), 19 May, Sunnuntai.
- Lehtinen Ullalaina (1998), *Underdog Shame: Philosophical Essays on Women’s Internalization of Inferiority*, Doctoral dissertation, Department of Philosophy, Philosophical Communications, Göteborg, University of Göteborg.
- Locke Jill (2007), “Shame and the Future of Feminism”, *Hypatia* 22, 4, 146-162.
- Malinen Ben (2003), *Häpeän monet kasvot* (Le tante facce della vergogna), Helsinki, Kirjapaja Oy.
- Manion Jennifer C. (2003), “Girls Blush, Sometimes: Gender, Moral Agency, and the Problem of Shame”, *Hypatia* 18, 3, 21-41.
- Misheva Vessela (2000), *Shame and Guilt: Sociology as a Poietic System*, PhD Thesis, Department of Sociology, Uppsala, Uppsala University.
- Molarius Päivi (2003), “‘Will the Human Race Degenerate?’ The Individual, the Family and the Fearsome Spectre of Degeneracy in Finnish Literature of the Late 19th and Early 20th Century”, in P. Lyytikäinen, *Changing Scenes. Encounters between European and Finnish Fin de Siècle*, Helsinki, Finnish Literature Society, 121-142.
- Munt Sally (2008), *Queer Attachments: The Cultural Politics of Shame*, Aldershot, England & Burlington, Vt., Ashgate.
- Parente-Čapková Viola (2006a), “Feminisoitu estetiikka ja nasitekijyys. Naistekijäksi tuleminen mahdollisuudet L Onervan varhaisteksteissä” (Estetica femminizzata ed autorialità. Le possibilità di diventare un’autrice nei primi testi di L Onerva), in K. Kurikka, V.-M. Punttari (eds), *Tekijyyden tekstit* (Testi sull’autorialità), Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 194-223.
- (2006b), “Narcissuses, Medusas, Ophelias... Water Imagery and Femininity in the Texts by Two Decadent Women Writers”, *Wagadu. A Journal of Transnational Women’s and Gender Studies* 3, 1, Special Issue, *Water and Women in Past, Present and Future*, accessible online: <<http://appweb.cortland.edu/ojs/index.php/Wagadu/article/viewFile/251/465>> (11/2013).
- (2007a), “Narcissuses, Medusas, Ophelias: Water Imagery and Femininity in the Texts by Two Decadent Women Writers”, in Z. Kalnická (ed.), *Water and Women in Past, Present and Future*, in *Wagadu: A Journal of Transnational Women’s and Gender Studies*, SUNY Cortland, Xlibris Corporation, 196-219.
- (2007b), “Shame, Rebellion and Matrilineage. Figurations of Mother-Daughter Relationship in Contemporary Finnish Prose by Women”, in P. Lappalainen, L. Rojola, *Women’s Voices. Female Authors and Feminist Criticism in Finnish Literary Tradition*, Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, *Studia Fennica Litteraria* 2, 110-141.
- Probyn Elspeth (2005), *Blush: Faces of Shame*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- Rojola Lea (1999), “Veren ääni” (La voce del sangue), in Ead. (ed.), *Suomen kirjallisuushistoria 2. Järkiuskosta vaistojen kapinaan* (Storia letteraria della Finlandia 2. Dalla ragione alla rivolta degli istinti), Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 165-183.
- (2009), “Sivistyksen ihanuus ja kurjuus – suomalaisen nousukkaan tarina” (Lo splendore e la miseria dell’incivilimento – la storia del nousukas finlandese), in K. Melkas, H. Grönstrand, K. Launis, M. Leskelä-Kärki, J. Ojajarvi, T. Palin, L.

- Rojola, *Läpikulkuihmisiä. Muotoiluja kansallisuudesta ja sivistyksestä 1900-luvun alun Suomessa* (Passanti. Forme di nazionalità e cultura del primo Novecento in Finlandia), Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 10-38.
- (2011), “Sivistymättömyyden häpeä” (La vergogna per la mancanza di civilizzazione), in S. Kainulainen, V. Parente-Čapková (eds), *Häpeä vähän! Kriittisiä tutkimuksia häpeästä* (Un po’ di vergogna! Saggi critici sulla vergogna), Turku, Università di Turku, 202-224.
- Ronkainen Suvi (1999), “Subjektius, häpeä ja syyllisyys parisuhdeväkivallan elementteinä” (Soggettività, vergogna e senso di colpa come elementi in relazione violenta), in S. Näre (ed.), *Tunteiden sosiologiaa I. Elämyksiä ja läheisyyttä* (Sociologia dei sentimenti I. Esperienze ed intimità), Helsinki, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, 131-154.
- Sarajas Annamari (1961), *Elämän meri. Tutkielmia uusromantiikan kirjallisista aatteista* (Il mare della vita. Studi sulle idee letterarie del neoromanticismo), Helsinki, WSOY.
- Sasson Sarah Juliette (2012), *Longing to Belong: the Parvenu in Nineteenth Century French and German Literature*, New York, Palgrave Macmillan.
- Skeggs Beverly (1997), *Formations of Class and Gender: Becoming Respectable*, London, Thousand Oaks and New Delhi, Sage.
- Sedgwick Eve Kosofsky (2003), *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Durham-London, Duke UP.
- Tomkins Silvan Solomon (1995), *Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader*, ed. by Eve Kosofsky Sedgwick, Adam Frank, Durham (NC), Duke UP.
- Williams Bernard (1993), *Shame and Necessity*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.

Avanguardia o sopravvivenza: il Gruppo 70 e la dischiusura del campo letterario

Federico Fastelli

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

Abstract:

This article presents literature as a vital and irreplaceable form of human culture. It does so by discussing various prominent works by Gruppo 70, which already by 1963 had conceptualized literary conscience as beyond literature *per se*. Scurati declared that the necessary broadening of the literary field emerged from the conviction that our literary conscience “is, today, largely integrated, if not mostly integrated, by the use of works which are not mediated by written words”. On the other hand, Lamberto Pignotti’s presentation at the “Art and Communication” symposium (May 1963) underlined how “avant-garde after avant-garde” represented the only survival option for literature in a neo-capitalist society. This article starts from this discussion to analyse the clash between a “closed literature” definition – whereby aesthetic differences imply meaning and value – and an “open literature” definition – literature as a vital and irreplaceable form of human culture. It does so by discussing various prominent works by Gruppo 70.

Keywords: Antonio Scurati, Gruppo 70, Lamberto Pignotti, Neo-Avant-Garde, Rethorics.

Origine, verità, poesia: è su questo trinomio che si fonda, secondo lo scrittore e critico Antonio Scurati, l’idea corrente, accettata e dominante di letteratura. “Origine, verità, poesia”, un precipitato ricco di implicazioni, radicato da un punto di vista storiografico e tassonomico, che proviene da un’operazione sineddotta affatto innocente. Con la nascita della scienza estetica, precisa Scurati nel suo *Letteratura e sopravvivenza* (2012), sarebbe avvenuta una sorta di restrizione dello studio del metalinguaggio retorico, precedentemente riservato al campo complessivo del discorso, ovvero, in altro modo detto, è da qui in poi che lo studio della letteratura privilegerà una serie di valori (l’ordine estetico, per l’appunto) che risponde a certi criteri ideologici, praticando una delimitazione di campo rispetto allo spazio sterminato della produzione dei discorsi umani. Trasformazione recente, quindi, da mettere in relazione con la

modernità. A partire dal saggio di Genette *La rhétorique restreinte* (1972; *La retorica ristretta*, 1976), Scurati sostiene che la poetica ha sostituito la retorica e in qualche modo è divenuta, specie in epoca romantica, il residuo di essa. Tale sostituzione costituirebbe una cesura epistemologica: la nascita della letteratura in senso moderno è una “riduzione arbitraria” che risponde a una particolare ideologia per cui al “criterio retorico generale” si sostituisce quello “poetico parziale” e si pone il linguaggio poetico parziale come modello del linguaggio in generale. I fenomeni discorsivi che eccedono questi criteri non saranno di qui in poi studiati dalla letteratura (Scurati 2012, 85 e sgg.). Strano destino, se ciò fosse vero, quello delle discipline letterarie: in epoca di guerra dei *commons*, di evidente passaggio di consegne tra un sistema economico a produzione materiale ad uno a produzione immateriale, di privatizzazione del sapere pubblico, tali discipline, che pure avrebbero maturato almeno il diritto di esercitare una qualche influenza sopra le dinamiche di questo nuovo mercato delle idee, sembrano al contrario scontare l’arbitrarietà delle scelte compiute in epoca moderna con un assoluto isolamento. Il fatto che la letterarietà sia sconvolta ormai da un pluridecennale processo di svalutazione, di erosione delle proprie funzioni e della propria specificità è dato che quindi spaventa i non pochi operatori culturali impegnati nel settore, ma, si domanda Scurati, di quale definizione di “letteratura” stiamo veramente trattando? Sebbene non sia questo il luogo nel quale tentare una giustificazione argomentata di tali presupposti teorici, non sarà difficile convenire almeno su un punto: il giudizio estetico come base dell’investitura e del “riconoscimento sociale” della borghesia, nel senso che esso assume dall’epoca di Balthasar Gracian – il “gusto” come capacità di distinguere il bello e goderne (cfr. Gadamer 1983 [1960], 59 e sgg.) –, ha molto a che fare con l’ascesa prima e col dominio politico poi di una nuova classe sociale egemone. Non sarà impossibile, quindi, indovinare l’obiettivo critico di *Letteratura e sopravvivenza*: alla visione della letteratura fondata su origine/verità/poesia si dovrà contrapporre un’altra che invece fonda se stessa sul trinomio inizio/persuasione/retorica. Si tratta di mettere in competizione una definizione di letteratura, per così dire, “chiusa”, per la quale sarà lo scarto estetico a comunicare significato e valore, e una definizione di “letteratura dischiusa”, da intendersi invece come una delle forme vitali della cultura umana, direttamente connessa all’ambito retorico in generale (Scurati 2012, 29). In questo senso l’ideologia modernista, illuministica prima e idealistico-romantica poi, avrebbe conferito alla retorica il valore peggiorativo di scienza delle figure del discorso, facendola diventare null’altro che il polo opposto di ciò che è poetico: l’impoetico per eccellenza. L’ircocervo che risulta dalla fusione di Verità e Bellezza, di contro, eleva ad oggetto del proprio specifico ambito la “letteratura poetica” e trova nel mito del poeta come “uomo artefice” e “creatore” la propria giustificazione pratica. Il “ritorno” della retorica o meglio il ritorno *alla* retorica, d’altro canto, è fenomeno ben conosciuto già a partire dagli anni Sessanta (si pensi alla fondazione a Liegi

del Gruppo μ), ed arriva agilmente ai nostri giorni. L'acme di tale *revival*, come noto, si tocca in pieni anni Ottanta, con la fioritura del retoricismo di scuola decostruzionista, con gli studi di Paul de Man, con la scuola di Yale. Eppure, se si guarda tale percorso di rinascita con più attenzione, non sarà difficile scorgere che le critiche del già ricordato saggio di Gérard Genette, *La rhétorique restreinte*, restano inaffrontate¹. Ciò nel senso che, come sottolinea Francesca Piazza, “se confrontata con quella antica, la retorica del XX secolo appare visibilmente frammentata. In linea generale, si può dire che a rinascere non è l'intero sistema retorico dell'antichità, ma solo alcune sue parti. Alla base di questa frammentazione sta la scissione – fatale per il destino della retorica – tra gli aspetti strettamente espressivi (stilistici), quelli logico-argomentativi e quelli psicologico-emotivi” (2004, 12). Ora, se ha ragione Slavoj Žižek (2004 [1997], 27) a sostenere che una rottura storica non solo designa la perdita “regressiva” (o il guadagno “progressivo”) di qualcosa, ma *il cambiamento della griglia stessa che ci permette di misurare perdite e acquisizioni*, non resta che chiedersi cosa sovrintende in realtà il passaggio dalla retorica alla poetica avvenuto in epoca moderna, ovvero perché mai la stretta contemporaneità dovrebbe renderlo critico, proponendo, come fa Scurati, una visione “dischiusa” della letteratura, a recuperare il ruolo fondante della retorica come *téchne* del discorso letterario, ovvero come discorso sui discorsi umani? Misconoscendo qualsiasi tentativo di assimilazione della retorica con la tropologia o con la teoria della metafora, la proposta di Scurati si traduce in una severa riflessione sulle effettive condizioni di salute dello specifico letterario e degli studi che vi gravitano attorno, ben al di là della sempre attuale polemica sul ruolo dell'intellettuale e del critico in genere rispetto alla società contemporanea: “la formazione letteraria di un ventenne” – si legge nell’“Introduzione”, intitolata indicativamente “La dischiusura del campo letterario” – “è, oggi, integrata in buona parte, se non in parte maggioritaria, dalla fruizione di opere che non sono passate attraverso il *medium* della parola scritta” (Scurati 2012, 14). Il riferimento ad una nuova mutazione delle modalità di fruizione e della natura della coscienza letteraria dell'ultimo decennio si accompagna, insomma, alla presa d'atto che tale coscienza resti effettivamente letteraria. Non è questione da poco, ma, al contempo, non è questione del tutto nuova.

Ripercorrendo le vicende della letteratura europea moderna e contemporanea con una volontà tassonomica necessaria ad una storia generale delle poetiche, è possibile isolare due momenti fondamentali, superficialmente rubricati sotto l'insegna della contrapposizione tra tradizione e innovazione, che costituiscono in verità un tentativo di messa in crisi e di autodistruzione dell'arte borghese moderna: il primo intorno agli anni Dieci del Novecento, il secondo una cinquantina di anni dopo. L'avanguardia. Vera e propria ferita nel corpo vivo della produzione e della fruizione letteraria borghese, l'avanguardia è il primo reale tentativo di problematizzare in epoca moderna l'idea profonda di letteratura, e più in generale di arte. Essa, lungi da poter essere definita soltanto come spe-

rimentalismo o innovazione linguistico-formale², è, secondo la gran parte dei suoi teorici, la risultante di un certo rapporto tra artista e società moderna, tra artista e mercato³. L'avanguardia, in effetti, si realizza quando l'artista acquista una piena coscienza di quella che Edoardo Sanguineti ha definito la "prostituzione ineluttabile del poeta, in relazione al mercato come istanza oggettiva, e al prodotto artistico come merce" (2001 [1963], 55), ovvero, soltanto da Baudelaire in poi⁴. In questo senso la critica e la polemica dell'avanguardia investono il mercato artistico: la contestazione formale è in fin dei conti una modalità celante un'opposizione alle istituzioni che regolano le funzioni sia dell'oggetto artistico che dell'artista, le quali restano il vero obiettivo polemico di tali movimenti. L'idea supportata dal linguaggio comune che vorrebbe d'avanguardia tutto ciò che è sperimentale formalmente o innovativo tecnicamente appare allora come un tentativo di addomesticamento delle pulsioni politiche, sempre anarchiche e rivoluzionarie in tali movimenti, ovvero quello di attribuire ai loro oggetti artistici un valore estetico⁵. Come ha scritto Bürger, la funzione di "autocritica dell'arte nella società borghese" svolta dalle avanguardie è passata attraverso uno sbilanciamento all'interno della "dialettica forma-contenuto del prodotto artistico [...] a favore della forma" (1990, 25) in maniera tale che "l'aspetto contenutistico dell'opera d'arte, vale a dire il suo 'messaggio', si [sia ritratto] via via di fronte a quello formale, che si evidenzia come elemento estetico in senso stretto" (*ibidem*). Chiaramente questa prassi è volta a negare "le determinazioni essenziali dell'arte autonoma: il distacco dell'arte dalla vita concreta, la produzione e la ricezione individuale reciprocamente separate" (64). Da un lato, quindi, è proprio la società borghese a favorire l'esistenza delle avanguardie⁶ laddove – imponendo all'arte una funzione, come ha scritto Habermas, *di soddisfacimento dei bisogni residuali*, ovvero di tutti quei bisogni "rimossi dalla vita pratica" – concede al prodotto artistico anche una capacità anti-reificante, il cui massimo grado è rappresentato appunto dalla logica vitalistica e anti-consolatoria dell'avanguardia; dall'altro, sarà chiaro che all'interno della società borghese l'azione rivoluzionaria delle avanguardie è consapevolmente indirizzata al fallimento⁸. Ciò interessa il nostro discorso nella misura in cui la dinamica innescata dalle avanguardie, a differenza di qualsiasi altro movimento di aggiornamento dei mezzi espressivi dell'arte, manifesta il fine precipuo di distruggere il mercato dell'arte, ovvero l'arte medesima. Posto con Scurati che "la struttura concettuale della libertà spirituale e poetica è la medesima dell'alienazione sociale, dell'angoscia esistenziale e del nichilismo culturale" (2012, 53), l'avanguardia si dà proprio come oggettivizzazione di massimo (de)grado di tale analogia, e perciò appare come il momento aurorale di messa tra parentesi dello scarto estetico come sistema di discriminazione e di giudizio.

Nel delineare l'attività letteraria di Filippo Tommaso Marinetti e del futurismo, Fausto Curi ha puntualizzato che l'avanguardia si fonda su una doppia intuizione: in primo luogo l'inedita consapevolezza rispetto alla cosiddetta "morte della poesia", in quanto, diversamente da quel che avveniva in epoca decadente e simbolista, non vi è alcuna concessione metafisica a tale

presa d'atto, nel senso che la poesia come ontologia, come discorso sull'essere, ha esaurito la propria funzione. Da ciò segue inevitabilmente una forzosa conversione del fatto poetico ad un puro fenomeno sociale. In secondo luogo, proprio per il coraggio di trarre da ciò le inevitabili somme, nella teoria marinettiana sarebbe palese l'idea che "i mutamenti dell'arte dipendono dalle condizioni esterne" (Curi 1977, 138) e dunque che "l'autonomia del lavoro letterario non è altro che una finzione e non esiste né può esistere separatamente alcuna nell'azione dell'artista" (*ibidem*). Esattamente come la retorica, quindi, l'avanguardia nasce col presupposto di un "deficit di verità" consustanziale alla società umana. Occorre tener presente che se la prima avanguardia poteva tentare una rottura totale con la tradizione attraverso, essenzialmente, l'esercizio dello "scandalo", della marinettiana "voluttà di essere fischiati", e ciò la allontana, naturalmente, dal discorso di "dischiusura" del campo letterario che stiamo ponendo, il contesto in cui operano le seconde avanguardie, o neoavanguardie, come più volte ribadito dalla critica, rigetta tali modalità oppostive o ne resta praticamente impermeabile⁹. Le neoavanguardie, rispetto alle avanguardie storiche, dovettero misurarsi con l'inemendabile necessità di rileggere "l'universo generale della comunicazione" (de Gennaro, 1999, 10), in un contesto nel quale i moderni *media* diventavano molto più che semplici canali concorrenti. È interessante notare, allora, che sono proprio le avanguardie degli anni Cinquanta e Sessanta a fare i conti con un'alterazione della struttura produttiva della società che riporta la disciplina retorica ad un ruolo di primo piano. Come ha scritto Francesco Muzzioli, oggi:

la retorica è ovunque, tanto più in un mondo che – orientato com'è verso il *funzionalismo* dei comportamenti – giudica anche i discorsi con un metro pragmatico-tecnico o economico; ovvero secondo l'efficacia, il risultato o la resa. Se la produzione dell'immaginario collettivo (si potrebbe dire, quasi: la "produzione della mente") diventa importante nel quadro del mercato globale, allora le immagini che ci circondano assumono l'aspetto di messaggi intenzionati, volti alla persuasione e alla creazione di consenso. I segni che recepiamo dall'universo dei media sono altrettante spinte a compiere determinate azioni (comprare un prodotto o, come minimo, tenerci incolati all'*audience*). Che la retorica oggi si chiami di preferenza "comunicazione" non cambia molto la cosa. (2004, 10)

A partire di qui, focalizzando adesso l'analisi al solo contesto italiano, non si potrà non riconoscere che, accanto alla prassi "endoletteraria" del Gruppo 63, merita un riconoscimento troppe volte negatogli l'azione e la ricerca "esoletteraria" del Gruppo 70¹⁰, sia per la straordinaria originalità delle teorie sulla comunicazione e la conseguente pratica artistica verbo-visuale, sia soprattutto per aver compreso in anticipo quanto la sopravvivenza della coscienza letteraria fosse connessa alla necessità di dischiuderne il campo. Già nel maggio del 1963, al Convegno fiorentino dedicato ad "Arte e comunicazione", l'impostazione metodologica propagandata da Lamberto Pignotti e compagni appare

foriera di una inedita propensione all'apertura del dominio del letterario, in opposizione col sistema estetico dominante. La necessità del superamento del concetto stesso di avanguardia ivi espressa dovrà essere letta in questo senso. Come sostiene Pignotti:

Le caratteristiche del linguaggio dell'avanguardia – novità, inaspettatezza, imprevedibilità – vadano facendo posto alla maniera, al modulo, alla variante di gusto. Il fenomeno va collegato all'estendersi, al massificarsi dell'avanguardia: è naturale e non paradossale che l'ingrossarsi dell'avanguardia corrisponda alla sua contraddizione e al venir meno della sua funzione. (Miccini, Pignotti, a cura di, 1964, 145)

Se, quindi, l'avanguardia storica aveva attentato all'istituto dello scarto estetico come sistema di riconoscimento dell'oggetto artistico o dell'oggetto letterario, spetta ora al formarsi di un'"avanguardia di massa" il compito di riflettere su cosa ciò possa comportare a livello di istituto sociale dell'arte, e dunque della comunicazione, siccome, come sostenne Scalia presso lo stesso Convegno, "la teoria della letteratura è una teoria della comunicazione", ovvero "non è possibile una teoria della letteratura, a parte la posizione di metodo e teoria che si adotta, non è possibile una discussione su una teoria della letteratura se non nei termini di una teoria della comunicazione" (147). Sostenere che l'attività del Gruppo 70 si pone *dopo l'avanguardia*, quindi, "non equivale a proporre di tornare a *prima dell'avanguardia*" (145). Infatti,

Il cammino dell'arte reca puntualmente e inevitabilmente grossi dispiaceri ai conservatori. C'è da dire anzi che sono proprio i conservatori a far gratuitamente la più efficace pubblicità alla "retroguardia" dell'irrazionalità, dell'incomunicabilità, del gestuale, del materico. Ed è naturale. Il conservatore è portato per fatale inclinazione a gridare allo scandalo quando ormai la ragione dello scandalo è tramontata, a scambiare per sintomo ciò che ormai è passato agli atti. Inoltre il conservatore è condotto a pensare al puro e semplice rovesciamento delle posizioni: dall'arte si passerà senz'altro alla non-arte. Si tratta insomma della solita fantascienza critica, quella che prospetta un'alternativa solo fra arte della tradizione e arte dello scisma. (*Ibidem*)

Questa riflessione interrompe allora la dialettica tra conservazione e innovazione legata alla modernità come epoca storica: se la definizione di "letteratura chiusa" si fonda, secondo Scurati, sull'opposizione di acquisizioni o regressioni di natura estetica, relegando la retorica ad un ruolo ancillare di analisi delle figure del discorso, con il Gruppo 70 siamo alla sovversione sistematica dell'essenza di tale definizione ed al recupero, su imitazione e critica dei messaggi massmediatici e, in particolare, di quelli pubblicitari, dei tre cardini della persuasione oratoria *movere, docere, delectare*. Un recupero sulla cui consapevolezza molto si potrebbe discutere, ma che appare naturalmente favorito da due differenti operazioni compiute dalla prassi verbovisiva. In primo luogo, insistendo sul concetto di tecnologia¹¹, e sulla necessità di ricongiungere letteratura e scienza, la poesia verbovisiva rimuove i confini di

disciplina residuale cui la letteratura è ridotta in epoca moderna. Secondo l'analisi di James Clifford, infatti,

Western science has excluded certain expressive modes from its legitimate repertoire: rhetoric (in the name of "plain," transparent signification), fiction (in the name of fact), and subjectivity (in the name of objectivity). The qualities eliminated from science were localized in the category of "literature." Literary texts were deemed to be metaphoric and allegorical, composed of inventions rather than observed facts; they allowed a wide latitude to the emotions, speculations, and subjective "genius" of their authors. (1986, 30)

In questo senso, ricongiungere scienza e letteratura significa alterare tale disposizione: il rifiuto di una significazione immediata si accompagna nella poesia-visiva ad una narrativizzazione dell'opera attraverso un uso critico dei *topoi* proposti dalla società di massa, nonché con la radicale messa in crisi dello statuto dell'artista quale genio individuale in favore di un operatore culturale che agisca nella collettività e per la collettività. Ciò prevede tra l'altro che, accanto all'esposizione di un fatto o di un concetto attraverso l'opera d'arte, sia dato rilievo e alla partecipazione emotiva del fruitore e, soprattutto, al suo divertimento. Un divertimento non concepito adesso come soddisfacimento di bisogni residuali rispetto all'alienazione del borghese inserito nella società produttiva e tecnocratica, ma un divertimento quotidiano quale risulta dal trasferimento della coscienza letteraria nei meccanismi che sovrintendono la "società dello spettacolo". Si pensi, ad esempio, a un'opera come *Io c'era* di Luciano Ori, nella quale la vicenda dell'alluvione che nel 1966 colpì la città di Firenze viene ripercorsa attraverso un'esilarante serie di tavole verbovisive. Qui l'attualità politica, la pubblicità e la comunicazione giornalistica interagiscono tra loro dando vita ad una composizione che torna ad essere letteratura proprio nel senso di discorso sopra i discorsi, laddove il testo letterario finisce per riprendersi il ruolo di "principe [dei] dispositivi ultratecnici" (Scurati 2012, 139-140) a disposizione dell'uomo. Come intuì Cesare Vivaldi "simboli della segnaletica stradale, fumetti, vignette pubblicitarie, e anche marine, paesaggi, incidenti stradali" (Miccini, Pignotti, a cura di, 152) diventano nelle poesie visive "semplici referenti, campioni, cartoline incollate nell'album del turista frettoloso, diapositive, documenti d'archivio" (*ibidem*), ovvero vengono degradati a referto, messi tra parentesi. In questo modo, un po' come avviene nella Pop Art americana, lo spostamento di attenzione "dall'oggetto a ciò che viene impiegato per designarlo" (*ibidem*) risemantizza la comunicazione *tout court*, rendendola omologa a quella *res literaria* di cui Scurati, molti anni dopo, si è fatto alfiere. Una *res literaria* concepita come "luogo dei saperi testualmente trasmessi" (Scurati 2012, 140) che resta tale "fintanto che ve li accoglie disponendoli e dispiegandoli topologicamente in un luogo di luoghi" (*ibidem*), e che appare funzionale alla sopravvivenza della specie umana in quanto estremo dispositivo retorico della produzione tecnica specifica dell'uomo, ossia il

linguaggio. È come ribadire, parafrasando Blumenberg, che la storia consiste di “ridisposizioni” che si compiono in “maniera retorica” (1987 [1981], 100).

Note

¹ Cfr. Genette 1972, 36-37: “Le mouvement séculaire de réduction de la rhétorique semble donc aboutir à une valorisation absolue de la métaphore, liée à l'idée d'une métaphoricité essentielle du langage poétique – et du langage en général. Avant de nous interroger sur la signification de ce dernier avatar, il n'est peut-être pas inutile de noter deux traits de lexique qui procèdent sans doute de la même tendance, et dont l'action en retour, en tout cas, ne peut manquer de la renforcer. Le premier est l'emploi souvent abusif, dans notre vocabulaire critique, du terme image pour désigner, non seulement les figures par ressemblance, mais toute espèce de figure ou d'anomalie sémantique, alors que le mot connote presque inévitablement par son origine un effet d'analogie, voire de mimésis [...]. L'autre indice convergent est, en français du moins, le déplacement (lui aussi réducteur) du sens du mot symbole. On sait que le grec *symbolon* désigne originairement [...] un rapport métonymico-synecdochique entre les parties, ou entre chaque partie et l'ensemble, d'un objet coupé en deux pour servir ultérieurement de signe de reconnaissance [...] Le fait est que l'emploi réel du terme dans la langue française vise n'importe quel rapport sémiotique motivé (et même, en mathématiques, immotivé) [...]. Ici encore, donc, l'analogie tend à masquer – ou à submerger – toute espèce de relation sémantique” (“Il secolare movimento di riduzione della retorica pare quindi sfociare in un'assoluta valorizzazione della metafora, collegata all'idea di un'essenziale metaforicità del linguaggio poetico – e del linguaggio in genere. Prima di porci delle domande sul significato di quest'ultimo mutamento, non è forse inutile osservare due caratteristiche del lessico derivanti senz'altro dalla medesima tendenza, la cui azione, di rimando, non può fare a meno di rinforzarla. La prima è costituita dall'uso, spesso abusivo, nel nostro lessico critico, del termine immagine per designare non solo le figure di somiglianza, ma ogni tipo di figura o di anomalia semantica [...]. L'altro indizio convergente è (almeno in francese) lo spostamento (a sua volta riduttivo) del senso della parola *simbolo*. Sappiamo come il greco *symbolon* designi in origine [...] un rapporto metonimico-sineddotico fra le due parti, o di ognuna delle parti con l'insieme in un oggetto tagliato in due per servire ulteriormente da segno di riconoscimento [...]. Il fatto è che l'uso effettivo del termine nella lingua francese mira a qualunque rapporto semiotico motivato (e anche, in matematica, immotivato) [...] Ancora una volta, l'analogia tende a mascherare – o a sommergere – ogni tipo di relazione semantica”, Zecchi 1976, 35-37).

² Abbaglio critico, questo, piuttosto frequentato in Italia – da Cecchi a Solmi, da Brandi a Siciliano, solo per fare qualche nome – e purtroppo ancora oggi notevolmente diffuso.

³ Cfr. Curi 2009, 21-22: “ciò che l'avanguardia viola è ben altro che il canone. Non ancora venuta meno la cattiva abitudine di parlare di avanguardia ogni volta che ci si trova di fronte a fatti connotati da una particolare novità, o che tali sembrano agli occhi non particolarmente attenti dello storico. Ma perché sia storiograficamente lecito o se si preferisce congruo discorrere di 'avanguardia' è necessario trovarsi di fronte ad alcune condizioni. In primo luogo l'avanguardia è un evento che si manifesta soltanto nel secolo XX [...] l'avanguardia opera sempre per insieme di individui, costituendo 'movimenti' o 'gruppi', che accanto a scrittori accolgono pittori, scultori, architetti, musicisti, cineasti: il Movimento futurista, il Movimento surrealista, il Gruppo '47, il Gruppo '63. A caratterizzare l'azione di questi movimenti e di questi gruppi è una contestazione di carattere globale, che investe tutte le istituzioni della società borghese-capitalistica [...]. Il fatto primario e capitale che porta alla fondazione di un'avanguardia è la circostanza che la società borghese-capitalistica ha sempre un carattere conservatore, quando non reazionario e repressivo, e ciò scatena contro di essa l'antagonismo radicale della cultura che non le è in alcun modo omogenea e patisce quindi come dominio e soffocazione l'egemonia della classe dominante”.

⁴ Non è mai superfluo ricordare Benjamin 1995 [1962].

⁵ Cfr. Sanguineti 2001 [1963], 58: “la lotta contro il museo è il naturale vessillo di ogni avanguardia, la sua coatta e sacrosanta parola d’ordine: è in gioco, infatti, la possibilità stessa, perpetuamente frustrata, di restituire all’arte mercificata la sua realtà ideale, la quale non è nulla di diverso dalla sua effettuale ragione pratica, dalla sua possibilità di agire esteticamente”.

⁶ Cfr. Scalia in Ferrata (a cura di) 1966, 25: “l’avanguardia è, insieme, il *prodotto* oggettivo della società esistente e la *risposta*, oppositiva e contestatrice, alla società esistente”.

⁷ Cfr. Habermas 1973, 55-56: “Der staatsbürgerliche Privatismus, d.h. politische Enthalt-samkeit in Verbindung mit Karriere –, Freizeit – un Konsumorientierung, fördert die Erwartung auf angemessene systemkonforme Entschädigungen (in Form von Geld, arbeitsfreier Zeit und Sicherheit). Dem trägt cine wohlfahrtsstaatliche Ersatzprogrammatis, die auch Bestandteile einer aufs Bildungssystem übertragene Leistungsideologie in sich aufnimmt, Rechnung” (“Il privatismo del cittadino, ossia l’astinenza politica combinata con un orientamento teso alla carriera, al tempo libero e al consumo, favorisce l’aspettativa di adeguate compensazioni conformi al sistema (sotto forma di denaro, tempo libero e sicurezza). Di ciò tiene conto una programmatica sostitutiva ispirata ai principi dello statalismo assistenziale che accoglie in sé anche elementi di una *ideologia della prestazione* trasferita sul sistema educativo”, Backhaus 1975, 42).

⁸ Cfr. Weber 2007, 50: “Bauman afferma, evocando il mito dell’apprendista stregone, incapace di dominare i poteri da lui stesso ridestati, che l’avanguardia si è autodistrutta per errore. A nostro modo di vedere, al contrario, l’autodistruzione dell’avanguardia è la prova tangibile della sua necessità”.

⁹ Cfr. Calvesi 2008 [1966], 23-24: “Ciò che fondamentale diversifica la seconda dalla prima avanguardia è appunto il fatto di avere alle spalle l’esperienza multiforme e in qualche caso già esauriente (sul piano di una pura sperimentazione formale, e sovente possibilità limite, del linguaggio) della prima; onde la finalità della provocazione, della sorpresa, dello scandalo, o infine la polemica contro le presunte finalità costituite dell’arte tradizionale (ad esempio la rappresentazione in senso veristico), sono o dovrebbero essere assenti. Il che lascia maggiore spazio ad altre, attive, finalità di verifica anche semantica, e di ulteriore strumentazione, dei linguaggi dell’avanguardia, ma al di là delle antinomie contenutistiche (implicite nella dialettica della prima avanguardia) di razionalismo e irrazionalità o, formalistiche, d’astrattismo e figurazione”. Si veda anche Martini 1988, 149 e sgg.

¹⁰ Per la distinzione tra ricerca endoletteraria e ricerca esoletteraria ci si rifà a Vetri 1984.

¹¹ Cfr. Pignotti 1962, 60: “Il tecnologismo’ secondo noi risulta da un processo di estrazione-astrazione per il quale il poeta preleva il materiale linguistico da un universo di discorso che attualmente non è di sua pertinenza per impiegarlo con una intenzionalità e per una finalità estetiche. I moduli e i termini prelevati, agendo in un diverso contesto acquistano nuovo significato”.

Riferimenti bibliografici

Barilli Renato, Guglielmi Angelo, a cura di (1976), *Gruppo 63. Critica e teoria*, Milano, Feltrinelli.

Benjamin Walter (1955), *Schriften*, hrsg. von Theodor W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung von Friedrich Podszus, 2 Bände, Frankfurt am Main, Suhrkamp. Trad. it. di Renato Solmi (1995 [1962]), *Angelus novus*, Torino, Einaudi.

Blumenberg Hans (1981), *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart, Reclam. Trad. it. di Michele Cometa (1987), *La realtà in cui viviamo*, Milano, Feltrinelli.

- Bürger Peter (1974), *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt, Suhrkamp-Verlag. Trad. it. di Andrea Buzzi, Paola Zonta (1990), *Teoria dell'avanguardia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Calvesi Maurizio (2008 [1966]), *Le due avanguardie*, Bari-Roma, Laterza.
- Clifford James, Marcus George E. (1986), *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, University of California Press. Trad. it. di Andrea Aureli (1998), *Scrivere le culture. Poetiche e politiche in etnografia*, Roma, Meltemi.
- Curi Fausto (1977), *Perdita d'aureola*, Torino, Einaudi.
- (2009), “Canoni, poetiche, modelli, avanguardie”, in G. Angeli (a cura di), *Tradizione e contestazione IV. Le avanguardie: canone e anticanone*, Firenze, Alinea, 13-29.
- de Gennaro Maria (1999), *Poesia visiva*, Napoli, Florio edizioni scientifiche.
- Ferrata Giansiro, a cura di (1966), *Avanguardia e neo-avanguardia*, Milano, Sugar.
- Gadamer Hans-Georg (1960), *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen, Mohr. Trad. it. di Gianni Vattimo (1983), *Verità e metodo*, Milano, Bompiani.
- Genette Gérard (1972), *Figures III. Discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil. Trad. it. di Lina Zecchi (1976), *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- Habermas Jürgen (1973), *Legitimationsprobleme im Spätkapitalismus*, Frankfurt, Suhrkamp. Trad. it. di Giorgio Backhaus (1975), *La crisi della razionalità nel capitalismo maturo*, Roma-Bari, Laterza.
- Martini S.M. (1988), *Breve storia dell'avanguardia*, Napoli, Nuove Edizioni.
- Miccini Eugenio, Pignotti Lamberto, a cura di (1964), “Dopotutto”, *Letteratura* 67-68, 144-160.
- Muzzioli Francesco (2004), *Le strategie del testo. Introduzione all'analisi retorica della letteratura*, Roma, Meltemi.
- Ori Luciano (1967), *Io c'era*, Firenze, Libreria Feltrinelli.
- Piazza Francesca (2004), *Linguaggio, persuasione e verità. La retorica nel Novecento*, Roma, Carocci.
- Pignotti Lamberto (1962), “L'industria che non si vede”, *Questo e altro* 1, 59-61.
- Sanguineti Edoardo (2001 [1965]), *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli.
- Scalia Gianni (1966), “La nuova avanguardia (o della ‘misericordia’ della poesia)”, in G. Ferrata (a cura di), *Avanguardia e neo-avanguardia*, Milano, Sugar, 22-84.
- Scurati Antonio (2012), *Letteratura e sopravvivenza. La retorica letteraria di fronte alla violenza*, Milano, Bompiani.
- Vetri Lucio (1984), *Letteratura e caos. Poetiche della «neo-avanguardia» italiana degli anni sessanta*, Mantova, Edizioni del Verri.
- Weber Luigi (2007), *Con onesto amore di degradazione. Romanzi sperimentali e d'avanguardia del secondo Novecento italiano*, Bologna, il Mulino.
- Žižek Slavoj (1997), *The Plague of Fantasies*, London-New York, Verso. Trad. it. di Gabriele Illarietti, Marco Senaldi (2004), *L'epidemia dell'immaginario*, Roma, Meltemi.

Spazio psichico e organizzazione sociale in *Neuromancer* (1984) di William Gibson

Tommaso Meozzi

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

Abstract:

Neuromancer (1984) by William Gibson is a central text in the cyberpunk genre. This article analyzes how, in this book, computing is a metaphor used to represent some characteristics of the psyche and also a social organization not subject to review by a single person. Memory is individual, embodied, and changes continuously. Its transposition in external media has the price of a symbolic death for the subject. At the same time the impersonality of the social machines becomes the object of a psychological projection by the individual, and takes on anthropomorphic forms. The “Matrix” is the space of “virtual” relationships (in the sense of computing). Through simulative processes that take place in real time, it's possible to make an illusory fusion of the subject with the social body which I, however, linked to a repression of the deeper drives, affective and individual experience. The story ends when the protagonist becomes able to distinguish between external reality and psychic life.

Keywords: computing, cyberpunk, *Neuromancer*, paranoia, social organization.

1. *Il valore metaforico dell'informatica in Neuromancer*

Questo studio si propone di analizzare *Neuromancer* (1984) di William Gibson, romanzo in cui il rapporto tra uomo e tecnologie informatiche assume un ruolo centrale. Si dimostrerà come la vicenda affettiva che lega Case, il protagonista, agli altri personaggi, segua uno sviluppo di tipo paranoico, favorito dall'intensificazione dell'immaginario che i nuovi media rendono possibile. L'analisi sarà supportata dal confronto con i testi di Theodor W. Adorno, “Individuum und Organisation” (1953; “Individuo e organizzazione”, 2000), e di Sigmund Freud “Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia” (1911; *Il presidente Schreber: osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia (dementia paranoides) descritto autobiograficamente*, 2007).

Alla fine degli anni Ottanta la rete informatica, nata inizialmente a scopi militari, diventa accessibile a gran parte della popolazione, grazie anche alla produzione di massa di personal computer (Apple, IBM)¹. La terminologia relativa all'informatica cessa in questo modo di far parte di un linguaggio scientifico iperspecializzato, e entra nel lessico quotidiano, non solo secondo un utilizzo proprio, ma anche come serbatoio di metafore che, attraverso un uso più o meno conscio dei parlanti, cerca di spiegare i processi invisibili, profondi, della psiche. Già qualche anno prima il romanzo fantascientifico, nella sua spiccata propensione ad immaginare gli sviluppi di mondi futuri, aveva anticipato e fissato questo campo metaforico. È la nascita di un nuovo genere letterario, il cyberpunk², in cui i personaggi sono spesso degli ibridi tra corpo umano e macchina informatica. Nel 1984 la casa editrice americana Ace Books pubblica *Neuromancer*, in cui, in modo sistematico, le diverse funzioni psichiche vengono associate ad altrettanti elementi dell'informatica. Ne riassumiamo brevemente la trama.

Case è un criminale informatico che, collegandosi alla "matrice", è in grado di entrare nelle banche dati delle multinazionali. Dopo aver cercato di rubare a criminali più potenti di lui, viene avvelenato con una tossina che lo rende incapace di svolgere il proprio lavoro. Contemporaneamente Linda, la sua ragazza, lo abbandona. A questo punto Case viene contattato da Molly, una combattente mercenaria che lavora per il misterioso ex militare Armitage. Armitage paga un'operazione chirurgica che permette a Case di collegarsi nuovamente alla matrice. L'operazione si rivela però una trappola: un'altra tossina è stata iniettata nel corpo di Case, che agirà lentamente, e di cui solo Armitage conosce l'antidoto. Case è così costretto a lavorare per Armitage, a fianco di Molly, che intanto è diventata la sua amante. Lo scopo della nuova missione consiste nell'entrare in Villa Straylight, cuore della multinazionale TA (Tessier-Ashpool). Nel far questo, Case si imbatte nelle due IA (Intelligenze Artificiali) create dalla multinazionale: Invernomuto e Neuromante. Invernomuto vuole in realtà la sua stessa autodistruzione. Neuromante porta Case in paesaggi mentali, nei quali egli rivive il suo rapporto con Linda. Case riuscirà infine a separarsi dal ricordo di Linda, e a disattivare i sistemi di difesa della TA, aiutato dal "costrutto di Flatline", una cartuccia di memoria informatica che riproduce le facoltà di un morto. Contemporaneamente Molly riuscirà ad entrare in Villa Straylight. La missione è così compiuta, sebbene Armitage sia morto. Molly lascerà Case subito dopo.

Il problema fondamentale che l'isomorfismo tra universo psichico e tecnologico pone è il seguente: come fare a descrivere le complesse facoltà appartenenti ad un essere vivente attraverso elementi meccanici, programmati, in cui è quindi totalmente assente il libero arbitrio? La risposta, non sappiamo quanto meditata consapevolmente, ma certamente intuita a livello estetico da Gibson, è quella di indagare la psiche umana proprio nei suoi aspetti più meccanici, compulsivi, quelli, insomma, su cui la coscienza dell'individuo non ha presa. Interessante, a questo proposito, la figura del "Flatline's construct... a hardwired ROM cassette

replicating a dead man's skills, obsessions, knee-jerk responses" (Gibson 1984, 76-77; "costrutto di Flatline... una cartuccia ROM che riproduceva le facoltà di un morto, le sue ossessioni, le sue reazioni istintive", Cossato, Sandrelli 2012, 78-79). La possibilità di trasporre la memoria individuale, incarnata, e quindi soggetta a continue rifunzionalizzazioni, in un supporto esterno, facilmente controllabile e trasferibile da un individuo a un altro, ha come prezzo la simbolica morte del soggetto³.

Tuttavia il romanzo di Gibson ottiene un ulteriore effetto estetico. Se lo spazio interiore può essere analizzato, nei suoi elementi orientati al principio di morte, attraverso la metafora meccanica, perché non considerare ciò che all'interno della società si sviluppa secondo processi automatizzati, svincolati dalla volontà individuale, come uno spazio interiore percepito dal soggetto in modo allucinatorio? Scrive Adorno, riflettendo sul rapporto tra individuo e organizzazione:

Eine Gruppe also, die auf den Namen Organisation Anspruch hat, ist so geartet, daß der Zweck, um dessentwillen sie existiert, sich möglichst vollkommen und mit dem relativ geringsten Kräfteaufwand erreichen läßt. Die Beschaffenheit derjenigen, aus denen die Organisation sich bildet, tritt in deren Anlage zurück hinter der Zweckdienlichkeit des Ganzen... Die Trennung von Werkzeug und Ziel, die das Organisationsprinzip ursprünglich definiert, gefährdet mehr als je in der modernen Gesellschaft das Verhältnis der Organisation zu ihrem Rechtsgrund. Losgelöst vom Zweck außerhalb ihrer selbst wird sie zum Selbstzweck. Je weiter sie zur Totalität fortgetrieben wird, um so mehr befestigt sich der Schein, sie, das System der Werkzeuge, sei die Sache selbst. (Adorno 1972, 441-442)

Un gruppo che aspira al nome di organizzazione è formato allora in modo tale che lo scopo, in virtù del quale il gruppo esiste, si lascia il più possibile perfezionare e raggiungere con un dispendio di forze relativamente minimo. In quella concezione, la condizione di coloro a partire dai quali l'organizzazione si costituisce passa in secondo piano rispetto all'utilità finale del tutto... La separazione fra strumento e scopo, che definisce originariamente il principio dell'organizzazione, nella società moderna mette a repentaglio più che mai il rapporto dell'organizzazione con la sua base normativa. Separata dallo scopo al di fuori di lei, essa diviene scopo a se stessa. Quanto più ampia è la sua spinta alla totalità, tanto più essa – sistema degli strumenti – rafforza la parvenza di essere la cosa stessa. (Bellan 2010, 124-125)

L'organizzazione sociale da una parte richiede sacrifici all'individuo, dall'altra comporta una strutturazione gerarchica in cui il principio di autorità, e di responsabilità, è continuamente differito. L'esito estremo di questa deriva anti-democratica dell'organizzazione è il consolidarsi di un'impersonale macchina sociale che può diventare oggetto di proiezioni fantasmatiche da parte dell'individuo. Da qui le inquietanti antropomorfizzazioni che, in *Neuromancer*, si legano ai processi automatizzati gestiti dai sistemi informatici. La rete di sicurezza della TA, multinazionale al centro del romanzo, prende ad esempio il nome di "Wintermute" ("Invernomuto") e appare ai protagonisti sotto forma umana.

L'esternalizzazione della memoria favorita dai nuovi media, accompagnata ad un deperimento dell'iniziativa individuale⁴, e l'assunzione allucinatoria, a livello soggettivo, dei processi impersonali presenti nella società, sono questi gli elementi che, a un primo livello di lettura, caratterizzano la dimensione estetica di *Neuromancer*.

2. La rimozione della "carne" e il corpo sociale

Il protagonista del romanzo, Case, è un criminale informatico, o hacker, che vive di espedienti e che ha sviluppato, oltre alla dipendenza dalla droga, quella verso la comunicazione istantanea resa possibile dai mezzi informatici. La "matrice" ("matrix") è il luogo incorporeo in cui si trovano le banche dati delle multinazionali e in cui è rappresentato l'insieme delle transazioni economiche continuamente aggiornate. Collegarsi alla "matrice" non significa solamente entrare nel mondo degli affari e poter sottrarre grosse somme di denaro, ma superare per un attimo i propri limiti, legati al corpo e a precise coordinate spazio-temporali. Il denaro dà a Case dipendenza non in quanto mezzo per poter godere di beni concreti, ma come equivalente generale⁵ che rende equiparabili cose tra loro lontane nello spazio, e che contribuisce così a creare un'immagine coerente del mondo. Questo valore simbolico del denaro è intensificato dalla sua crescente smaterializzazione: non si tratta più di scambiare monete coniate in metallo prezioso, né pezzi di carta ancora dotati di consistenza materiale, ma di visualizzare, attraverso un'interfaccia grafico-informatica, scambi di dati e operazioni speculative. In questo senso la "matrice" è descritta come "bright lattices of logic unfolding", ed è "[a] consensual hallucination" (Gibson 1984, 5; "reticoli luminosi di logica dispiegata"; "[una] allucinazione consensuale", Cossato, Sandrelli 2012, 7).

L'universo narrativo di *Neuromancer*, dominato dalla mercificazione e dai mezzi informatici, si basa in realtà, da un punto di vista psicologico, sulla rimozione del corpo individuale come elemento centrale per il benessere della persona, e su un atteggiamento sprezzante nei confronti della "carne". Ecco come vengono descritti i sentimenti di Case, quando, nel corso di una delle sue operazioni criminali, viene ferito al punto di non essere più in grado di connettersi alla "matrice":

For Case, who'd lived for the bodiless exultation of cyberspace, it was the Fall. In the bars he'd frequented as a cowboy hotshot, the elite stance involved a certain relaxed contempt for the flesh. The body was meat. Case fell into the prison of his own flesh. (Gibson 1984, 6)

Per Case, che viveva per l'euforia incorporea del cyberspazio, era stata la cacciata dal paradiso. Nei bar che aveva frequentato come il drago fra i cowboy, l'atteggiamento elitario comportava un certo disprezzo per la carne. Il corpo era carne. Case era precipitato nella prigione della propria carne. (Cossato, Sandrelli 2012, 8)

Anche quando si passa dalla dimensione intellettuale, proiettiva, della "matrice", a quella del consumo diretto che caratterizza le periferie delle enormi metropoli, la carne può diventare oggetto di mercato solo a prezzo di una

svalutazione dei suoi legami con la sfera psichica. Verso la metà del romanzo, scopriamo che Molly, principale personaggio femminile e compagna di Case, ha in passato lavorato come “meat puppet”, facendosi innestare un “cut-out chip” che le permetteva di vendere il proprio corpo per gli usi più efferati, senza poi ricordare niente. Tuttavia, “the worktime started bleeding in”, come “bad dreams” (Gibson 1984, 147; “pupazzo di carne”; “chip di sottrazione”; “le ore di ‘lavoro’ cominciarono a filtrare”; “brutti sogni”, Cossato, Sandrelli 2012, 147). La fantascientifica sostituzione della memoria individuale con un supporto tecnologico, risponde in questo caso al desiderio di avere il controllo sui propri affetti, diventando così la “merce perfetta”. È significativo che, sia per quanto riguarda Case, sedotto dal potere simbolico del denaro e dalla “matrice”, sia nel caso di Molly, ridotta a oggetto di consumo, la possibilità di stare bene *qui e ora*, senza sviluppare dipendenze o incubi ossessivi, sia irrealizzabile.

L’esperienza della “matrice”, pur comportando, come abbiamo visto, un “certo disprezzo per la carne”, è, in realtà, conducendo l’individuo oltre le coordinate spazio-temporali, associata a quella, intensamente carnale, dell’orgasmo. Case, grazie ad un’operazione chirurgica, torna ad essere capace di collegarsi allo spazio virtuale (in senso informatico). Subito dopo, in modo del tutto inatteso, riesce ad avere un rapporto sessuale con Molly:

As she began to lower herself, the images came pulsing back, the faces, fragments of neon arriving and receding. She slid down around him and his back arched convulsively. She rode him that way, impaling herself, slipping down on him again and again, until they both had come, his orgasm flaring blue in a timeless space, a vastness like the matrix, where the faces were shredded and blown away down hurricane corridors, and her inner thighs were strong and wet against his hips. (Gibson 1984, 33)

Mentre Molly cominciava a calarsi su di lui, le immagini tornarono pulsanti, i volti, frammenti di neon che avanzavano e indietreggiavano. Lei scivolò intorno a Case e la sua schiena si inarcò convulsa. Molly lo cavalcò in quel modo facendosi penetrare e si mosse ritmicamente su di lui più e più volte, finché entrambi vennero e l’orgasmo avvampò azzurro in uno spazio senza tempo, una vastità pari a quella della matrice, in cui i volti lacerati venivano soffiati lungo corridoi di uragani, e l’interno delle cosce della donna era teso e umido contro i suoi fianchi. (Cossato, Sandrelli 2012, 35)

L’operazione chirurgica su Case è stata pagata da Armitage, un ex militare che vuole servirsi del giovane hacker per violare i sistemi di difesa informatici della TA, una multinazionale. Nel corso dell’operazione è stata inserita, nel cervello di Case, una tossina di cui solo Armitage conosce il nome e, di conseguenza, l’antidoto. Case è in questo modo costretto a lavorare per Armitage. Come si può facilmente notare, l’obbedienza ad Armitage è l’elemento fondamentale che permette l’unione tra Case e Molly, ma che al tempo stesso condanna Case a vivere sentendosi continuamente minacciato. Una condizione di paranoia è tuttavia, fin dalle prime pagine del romanzo, abituale per Case, e viene associata esplicitamente alla “matrice”:

The cultivation of a certain tame paranoia was something Case took for granted... His tail was back. He was sure of it. He felt a stab of elation, the octagons and adrenaline mingling with something else. You're enjoying this, he thought; you're crazy. Because, in some weird and very approximate way, it was like a run in the matrix. Get just wasted enough, find yourself in some desperate but strangely arbitrary kind of trouble, and it was possible to see Ninsei as a field of data. (Gibson 1984, 14-16)

Case dava per scontato che fosse indispensabile coltivare una moderata paranoia... Era sicuro che il suo pedinatore fosse tornato. Provò una fitta di esultanza, gli ottagoni e l'adrenalina si mischiarono con qualcos'altro. 'Te la stai godendo' pensò. 'Sei pazzo.' Perché, in maniera strana e approssimativa, era simile a una corsa nella matrice. Bastava logorarsi un po', trovarsi coinvolti in qualche casino disperato ma stranamente arbitrario, e allora era possibile vedere Ninsei come un campo di dati. (Cossato, Sandrelli 2012, 16-18)

L'esperienza della "matrice", a sua volta, è caratterizzata, oltre che da un'eccezione di tipo allucinatorio ottenuta attraverso i mezzi informatici, dalla presenza di un'autorità inavvicinabile, "le braccia a spirale dei sistemi militari, per sempre oltre la sua portata" ("the spiral arms of military systems, forever beyond his reach"), che evocano, attraverso il riferimento all'ambito militare, la figura di Armitage. Citiamo per intero il brano relativo al primo viaggio di Case nella "matrice" dopo l'operazione:

And flowed, flowered for him, fluid neon origami trick, the unfolding of his distanceless home, his country, transparent 3D chessboard extending to infinity. Inner eye opening to the stepped scarlet pyramid of the Eastern Seaboard Fission Authority burning beyond the green cubes of Mitsubishi Bank of America, and high and very far away he saw the spiral arms of military systems, forever beyond his reach. (Gibson 1984, 52)

E cominciò a scorrere, a sbocciare per lui, un gioco fluido di luci, un origami al neon, il dispiegarsi della sua casa senza distanza alcuna, del suo paese, una scacchiera trasparente a tre dimensioni che si stendeva fino all'infinito. L'occhio interiore che si apriva sulla piramide scarlatta a gradoni della Eastern Seaboard Fission Authority che ardeva oltre i cubi verdi della Mitsubishi Bank of America, e in alto e molto lontano vide le braccia a spirale dei sistemi militari, per sempre oltre la sua portata. (Cossato, Sandrelli 2012, 54-55)

Per comprendere l'origine della *macchina narrativa paranoica* che intesse le relazioni tra i personaggi di *Neuromancer*, è necessario tornare all'inizio del romanzo quando Case, come già ricordato, prima ancora di conoscere Molly e Armitage, viene coinvolto in una triangolazione con Linda, che per Case è "All the meat... and all it wants" ("Tutta la carne... e tutto ciò che essa vuole", Cossato, Sandrelli 2012, 12) e Wage, un commerciante di "proscribed biological" (1984, 11; "campioni biologici messi al bando", Cossato, Sandrelli 2012, 13) e di droga per il quale Case lavora da intermediario. Linda è in questo caso all'origine della rottura tra Case e Wage. L'evolversi dell'intreccio è un rovesciamento di questa situazione di partenza: Case non attribuisce

più alla presenza femminile la colpa per aver rovinato i suoi rapporti con la figura maschile di riferimento, ma accusa la figura maschile, Armitage, di aver voluto l'unione tra lui e Molly, salvo poi rivalersi con la minaccia della tossina. Case può consumare l'orgasmo con la sua partner solo proiettando la propria iniziale ostilità verso la figura maschile all'esterno, attribuendola a Armitage. Scrive Sigmund Freud (1911, 58), a proposito del meccanismo psichico della proiezione: "An der Symptombildung bei Paranoia ist vor allem jener Zug auffällig, der die Benennung Projektion verdient. Eine innere Wahrnehmung wird unterdrückt und zum Ersatz für sie kommt ihr Inhalt, nachdem er eine gewisse Entstellung erfahren hat, als Wahrnehmung von außen zum Bewußtsein" ("Nella formazione del sintomo paranoico la caratteristica più vistosa è data dal processo al quale spetta il nome di *proiezione*. Una percezione interna è repressa e al suo posto il contenuto di essa, dopo aver subito una certa deformazione, perviene alla coscienza sotto forma di percezione esterna", Freud 2007, 82).

La figura autoritaria di Armitage, sulla quale Case proietta il proprio odio, è tuttavia, nel corso del romanzo, destinata a ridimensionarsi e al tempo stesso a moltiplicarsi⁶. Armitage ha combattuto la guerra in Siberia e, durante una missione, è stato abbandonato dai suoi superiori. Questa esperienza gli ha lasciato un profondo trauma che riaffiora alla coscienza solo nel finale del romanzo. Si ha allora una caduta a catena della figura autoritaria, caratterizzata dall'elemento delle "lacrime". Armitage ha un crollo psicologico, ricordandosi di essere stato abbandonato, Case scoppia a sua volta in lacrime, colpito dal crollo di Armitage. Ecco il brano in cui Armitage rivive, come fosse reale, il trauma che aveva fino a quel momento dimenticato:

"Our duty at this point, Case, lies in flight. Escape. Evasion. We can make the Finnish border, nightfall tomorrow. Treetop flying on manual. Seat of the pants, boy. But that will only be the beginning". The blue eyes slitted above tanned cheekbones slick with tears. "Only the beginning. Betrayal from above. From *above*... (Gibson 1984, 194)

Il nostro dovere, a questo punto, consiste nel fuggire, Case. Scappare, evadere. Possiamo arrivare al confine finlandese per il tramonto di domani. Volo radente sulle cime degli alberi, come da manuale. Per il rotto della cuffia, ragazzo. Ma quello sarà soltanto l'inizio. – Gli occhi azzurri si ridussero a due fessure sopra gli zigomi abbronzati resi viscidati dalle lacrime. – Soltanto l'inizio. Il tradimento dall'alto, *dall'alto*... (Cossato, Sandrelli 2012, 194)

Ed ecco la reazione di Case, quando Armitage, in preda al delirio, va incontro alla morte:

"Corto, stop. Wait. You're *blind*, man. You can't fly! You'll hit the fucking *trees*. And they're trying to get you... You'll die, and you'll never get to tell'em, and I gotta get the enzyme, name of the enzyme,

Corto, fermati, aspetta. Sei *cieco*, amico. Non puoi volare! Andresti a sbattere contro quegli *alberi* del cazzo. E stanno cercando di farti fuori.... Morirai e non potrai raccontarglielo, e io devo avere l'enzima, il nome

the enzyme, man...” He was shouting, voice high with hysteria. Feedback shrilled out of the helmet’s phone pads... Tears broke from his lashes, rebounding off the faceplate in wobbling crystal droplets. (Gibson 1984, 198)

dell’enzima amico... – Stava urlando, con la voce stridula per l’isterismo. Il feedback rimbalzò dagli auricolari del casco... Le lacrime sgorgarono dagli occhi, rimbalzando sulla visiera in ballonzolanti goccioline di cristallo. (Cossato, Sandrelli 2012, 199)

Questa visione disperata, la mancanza di una figura autoritaria di riferimento, è in un certo modo mitigata dalla creazione, nell’universo narrativo di *Neuromancer*, di un’entità impersonale, un *deus ex machina* a cui viene attribuita l’origine di ogni evento. Questa entità, che opera attraverso la “matrice”, è il sistema di sicurezza informatico della multinazionale TA, a cui viene dato il nome di “Invernomuto”. È Invernomuto che fa prima dimenticare e poi ricordare ad Armitage il trauma, che conosce la tossina somministrata a Case, e che poi lascia aperto il portello della scialuppa spaziale di salvataggio, provocando la morte di Armitage. Ogni fallimento dei personaggi è in qualche modo compensato da questa presenza automatizzata, da un’organizzazione sociale, indipendente dalla volontà individuale, che rende la sconfitta dei singoli inevitabile. L’organizzazione tecnologica e economica diventa l’oggetto fantasmatico attraverso cui l’individuo giustifica, e quindi in un certo senso mitiga, il fallimento di ogni figura di riferimento. *L’impersonalità* è il più forte dei “padri”, quello che li comprende tutti e che al tempo stesso ne giustifica le mancanze, continuando a far esistere il principio di autorità. Invernomuto, caratterizzandosi per l’onnipotenza e al tempo stesso per l’incorporeità, assume così il ruolo psicologico della divinità. Ancora una volta è utile un confronto con il saggio di Freud dedicato allo studio della paranoia, in cui si mette in evidenza come la progressiva sostituzione delle singole figure persecutorie con un impersonale “Ordine del Mondo”, porti l’individuo a riconciliarsi con se stesso:

Wir wissen bereits, daß der Fall Schrebers zu Anfang das Gepräge des Verfolgungswahnes an sich trug, welches erst von dem Wendepunkte der Krankheit an (der “Versöhnung”) verwischt wurde. Die Verfolgungen werden dann immer erträglicher, der weltordnungsmäßige Zweck der angedrohten Entmannung drängt das Schmachvolle derselben zurück. (Freud 1911, 34)

Già sappiamo che il caso Schreber aveva in origine il carattere di delirio di persecuzione, carattere che si attenuò solo dal momento in cui la sua malattia ebbe una svolta (con la “conciliazione”). Le persecuzioni divengono da quel momento in poi sempre più sopportabili, a quanto v’era di ingiurioso nella minacciata evirazione comincia a subentrare uno scopo conforme all’Ordine del Mondo. (Colorni, Veltri 2007, 47)

3. *Empatia e apocalisse*

All’associazione tra informatica e corpo sociale *impersonale*, si affianca, all’interno di *Neuromancer*, quella tra informatica e empatia. Questo secondo

elemento è rappresentato da un'immaginaria tecnologia di nome "simstim" che permette a Case di percepire le stesse sensazioni fisiche provate da Molly. L'effetto è quello di un improvviso, straniante, coinvolgimento affettivo. Si prenda ad esempio questo passo:

<p>Case hit the simstim switch. And flipped into the agony of broken bone. Molly was braced against the blank gray wall of a long corridor, her breath coming ragged and uneven. Case was back in the matrix instantly, a white-hot line of pain fading in his left thigh. (Gibson 1984, 64)</p>	<p>Case fece scattare l'interruttore del simstim. E si trovò di colpo scagliato nell'acuta sofferenza causata da un osso fratturato. Molly si reggeva alla parete grigia e vuota di un lungo corridoio, il suo respiro era affannoso e irregolare. Case si ritrovò all'istante di nuovo nella matrice, mentre una linea arroventata di dolore si spegneva sulla coscia sinistra. (Cossato, Sandrelli 2012, 66)</p>
--	--

La percezione improvvisa della sofferenza altrui, apre a un'intima condivisione che per un istante penetra ogni possibile meccanismo psicologico di difesa. Tuttavia questa immedesimazione passiva, che non permette alcuna azione, genera un vero e proprio sovraccarico sensoriale che si esprime attraverso la figura retorica della *climax*: "Molly took a single step, trying to support her weight on the corridor wall. In the loft, Case groaned... With the third step, Case screamed and found himself back in the matrix" (Gibson 1984, 64; "Molly fece un passo, cercando di reggere tutto il proprio peso contro la parete del corridoio. Nel loft, Case cacciò un gemito... Al terzo passo, Case urlò e si ritrovò nella matrice", Cossato, Sandrelli 2012, 67).

La concentrazione di Case sulle percezioni fisiche di Molly assume tutto il suo significato se considerata nell'intreccio generale del romanzo e nel quadro psicologico, precedentemente descritto, della paranoia. Il compito di Case e Molly è quello di penetrare nel cuore della multinazionale TA, villa Straylight. Case, tuttavia, è completamente alienato dal suo corpo: non entra fisicamente nella villa, ma si identifica con la "matrice", con il corpo sociale, cercando, attraverso il computer, di annichilire i sistemi di difesa della multinazionale. Il suo corpo ha una natura proiettiva: egli percepisce se stesso solo in quanto movimento psicologico, separato dalla motilità, che attraversa gli elementi di una realtà esterna simulata al computer, allucinazione. La strategia di Case per sconfiggere il sistema è paradossalmente quella di fondersi con esso:

<p>This ain't bore and inject, it's more like we interface with the ice so slow, the ice doesn't feel it. The face of the Kuang logics kinda sleazes up to the target and mutates, so it gets to be exactly like the ice fabric. (Gibson 1984, 169)</p>	<p>Qui non è questione di perforare e iniettare, ma è piuttosto come se ci interfacciassimo con l'ICE⁷ in modo così lento che l'ICE non se ne accorge neppure. In un certo senso la configurazione logica del Kuang⁸ si avvicina subdola al bersaglio, e poi muta in modo da diventare esattamente come il tessuto dell'ICE. (Cossato, Sandrelli 2012, 169)</p>
---	---

È Molly che, fisicamente, deve entrare nella villa, e portare lì “la parola”. Lo stesso Invernomuto, massima realizzazione dell’impersonalità del sistema, aspira, nel finale del romanzo, alla propria autodistruzione, e spiega a Case che la parte finale del piano non può essere compiuta per via informatica, ma necessita della presenza fisica di Molly:

“... I need Molly in here with the right word at the right time. That’s the catch. Doesn’t mean shit, how deep you and the Flatline ride that Chinese virus, if this thing doesn’t hear the magic word.”

“So what’s the word?”

“I don’t know. You might say what I am is basically defined by the fact that I don’t know, because I *can’t* know. I am that which knoweth not the word... I don’t exist, after that. I cease”. (Gibson 1984, 173)

Ho bisogno di Molly là dentro, con la parola giusta nel momento giusto. Sta qui il trucco. Non significa una sega quanto in profondità tu e il Flatline riuscite a spingervi con quel virus cinese se questo affare non sente la parolina magica.

– Allora, quale sarebbe questa parola?

– Non lo so. Potresti quasi dire che io sono fondamentalmente definito dal fatto che non lo so, perché non posso saperlo. Io sono colui che non conosce la parola... Dopo, io non esisterò più. Io cesserò di esistere. (Cossato, Sandrelli 2012, 174)

Il legame principale tra Case, Molly e Invernomuto è perciò il seguente: Case deve aiutare Invernomuto a distruggere se stesso, per far questo si identifica con i sistemi di sicurezza informatici e permette a Molly di penetrare nella villa. Invernomuto, come si è analizzato nel paragrafo precedente, fornisce, in quanto onnipotente sistema impersonale, una giustificazione al fallimento delle figure autoritarie di riferimento, ma genera, in questo modo, un mondo chiuso, che ha come via d’uscita solo la propria autodistruzione. Alla fine del romanzo infatti, Invernomuto rivela a Molly e a Case il loro ruolo di “tool of Final Days” (Gibson 1984, 110; “strumento degli Ultimi Giorni”, Cossato, Sandrelli 2012, 112). La narrazione di *Neuromancer* è la progressiva costruzione di un sistema paranoico, in cui il corpo può essere vissuto, come nel caso del simstim, solo attraverso il corpo dell’altro, all’interno di un rapporto empatico continuamente al confine con l’impotenza. La “parola” è in questa prospettiva l’irrecuperabile pacificazione dell’individuo con le proprie pulsioni che comporterebbe la fine del meccanismo di proiezione paranoica e, di conseguenza, anche della narrazione.

Il romanzo si conclude invece nel momento in cui la rigidità del sistema paranoico raggiunge il suo culmine (non ci sono più personaggi indipendenti, c’è solo il “sistema”), e Case, senza più via d’uscita, rivolge il proprio odio verso se stesso. Ecco il brano in cui egli si lancia nella “matrice”, assieme al virus informatico, penetrando le difese della multinazionale:

“Hate’ll get you through,” the voice said. “So many little triggers in the brain, and you just go yankin’ ‘em all. Now you gotta *hate*...”

– L’odio ti aiuterà a passare – riprese la voce. – Ci sono tanti piccoli grilletti nel cervello e tu devi soltanto farli scattare tutti. Adesso devi *odiare*.

“Hate,” Case said. “Who do I hate? You tell me.”

“Who do you love?” the Finn’s voice asked...

He came in steep, fueled by self-loathing... Beyond ego, beyond personality, beyond awareness, he moved, Kuang moving with him, evading his attackers with an ancient dance, Hideo’s dance, grace of the mind-body interface granted him, in that second, by the clarity and singleness of his wish to die. (Gibson 1984, 261-262)

– Odio – Ripeté Case. – Chi devo odiare? Dimmelo tu.

– Chi ami? – gli chiese la voce di Finn... Entrò in picchiata, alimentato dall’odio per se stesso... Si muoveva al di là dell’ego, al di là della personalità, al di là della coscienza, e il Kuang si muoveva con lui, evitando i suoi aggressori con un’antica danza... la grazia concessa dall’interfaccia mente-corpo, in quel secondo, dalla chiarezza e dalla precisa unità del suo desiderio di morte. (Cossato, Sandrelli 2012, 258-259)

Proprio nel momento dell’autoannullamento, Case smette di lottare contro un nemico invisibile, ed entra in un contatto profondo con il divenire di tutte le cose:

Darkness fell in from every side, a sphere of singing black, pressure on the extended crystal nerves of the universe of data he had nearly become... And when he was nothing, compressed at the heart of all that dark, there came a point where the dark could be no *more*, and something tore. (Gibson 1984, 258)

L’oscurità scese da ogni lato, una sfera di nero cantante, la pressione sui protesi nervi di cristallo dell’universo di dati in cui lui era quasi mutato... E quando lui non fu nulla, compresso al centro di tutto quel buio, ci fu un punto dove il buio non poteva più *esistere*, e qualcosa si ruppe. (Cossato, Sandrelli 2012, 255)

Questo momento discendente del ciclo paranoico, in cui l’individuo, dopo aver costruito la propria prigione proiettiva, non può più resistere ed è travolto dal principio di morte, è anche quello in cui intuisce, come in una musica, la presenza del mondo, non distorta dalla proiezione. È solo un istante, poi inizia una nuova fase costruttiva del processo paranoico: non a caso il romanzo termina con Case che torna a comunicare con la “matrice”.

4. Conclusione: l’equilibrio tra psiche e reale

Neuromancer gioca costantemente su due piani: quello di un corpo sociale dominato dagli scambi commerciali, che tende a considerare l’individuo solo come mezzo, valore di scambio, limitandone la capacità di realizzazione personale, e quello del delirio paranoico proiettato dal soggetto sulla realtà esterna. La dimensione soggettiva, relativa alle pulsioni e agli affetti, e quella oggettiva riguardante i movimenti di denaro, vengono continuamente sovrapposte. Invernomuto, pur essendo creato dalla multinazionale TA, comunica con Case attingendo alla sua memoria individuale e assumendo la forma di persone che egli conosce: “Like I told Molly, these aren’t masks. I need ‘em to talk to

you. 'Cause I don't have what you'd think of as a personality, much" (Gibson 1984, 216; "Come ho già spiegato a Molly, queste non sono maschere. Ne ho bisogno per parlare con voi perché non ho quella che chiamereste una personalità, non molta comunque", Cossato, Sandrelli 2012, 215).

La percezione di un sistema totale si lega all'inconscia nostalgia provata da Case nei confronti di figure affettive totalizzanti. Ciò è evidente nel momento in cui, nello svilupparsi dell'intreccio narrativo, si scopre che Invernomuto non è l'unica IA (Intelligenza Artificiale) creata dalla TA, ma è affiancata da "Neuromante". Quest'ultimo ha il potere di far rivivere a Case i fantasmi affettivi del passato e parla a Case attraverso un ragazzo:

"Neuromancer," the boy said, slitting long gray eyes against the rising sun. "The lane to the land of the dead. Where you are, my friend... Neuro from the nerves, the silver paths. Romancer. Necromancer. I call up the dead. But no, my friend," and the boy did a little dance, brown feet printing the sand, "I *am* the dead, and their land." (Gibson 1984, 243-244)

"Neuromante," disse il ragazzo, socchiudendo i lunghi occhi grigi contro il sole nascente. "Il sentiero verso la terra dei morti. Dove sei tu, amico mio... Neuro, dai nervi, i sentieri d'argento. Romanziere. Negromanziere. Io evoco i morti. Ma no, amico mio," e il ragazzo fece una piccola danza, i piedi bruni che stampavano impronte sulla sabbia, "Io *sono* i morti, e la loro terra". (T.d.A)⁹

In particolare Case rivive, attraverso Neuromante, il fantasma di Linda, dalla quale egli è convinto di essere stato tradito. In realtà Case scoprirà, separandosi così da questo ricordo ossessivo, di non amare più Linda. Egli può allora precisare la vera motivazione della sua "rabbia", elemento fondamentale in tutto il romanzo, identificandola nell'assenza di un corpo su cui trovare soddisfazione ai propri desideri più primitivi: "the rage had come in the arcade, when Wintermute rescinded the simstim ghost of Linda Lee, yanking away the simple animal promise of food, warmth, a place to sleep" (Gibson 1984, 152; "la rabbia era nata nella sala giochi, quando Invernomuto aveva annullato il fantasma simstim di Linda Lee, cancellando la semplice promessa animalesca di cibo, calore e un letto per dormire", Cossato, Sandrelli 2012, 151). Questo parziale riconoscimento delle proprie pulsioni, segna una presa di responsabilità da parte di Case e la separazione tra Invernomuto e Neuromante, che corrisponde alla distinzione tra realtà esterna e vita psichica: "Wintermute was hive mind, decision maker, effecting change in the world outside. Neuromancer was personality. Neuromancer was immortality" (Gibson 1984, 269; "Invernomuto era una mente-alveare, che prendeva decisioni e attuava cambiamenti nel mondo esterno. Neuromante era personalità. Era immortalità", Cossato, Sandrelli 2012, 264-265). L'assenza dell'oggetto del desiderio non trova più compensazione nell'illusoria totalità della "matrice", la crisi individuale non è più proiettata all'esterno in un'apocalisse sociale. Tuttavia la separazione tra Invernomuto e Neuromante non ha carattere definitivo, è più un'intuizione incompleta e momentanea, che avviene sul piano

onirico. Come abbiamo visto, sarà solo l'odio rivolto da Case verso se stesso a porre fine alla narrazione.

La fantasmagoria di *Neuromancer* si svolge, da un punto di vista affettivo, attraverso un processo di proiezione paranoica. Tuttavia l'universo narrativo così creato è rifunzionalizzato in chiave allegorica: la paranoia viene a rappresentare il modo in cui è strutturata un'organizzazione sociale che ha nel mantenimento del potere il suo scopo ultimo¹⁰. Ecco come viene descritta villa Straylight, cuore della TA:

The semiotics of the Villa bespeak a turning in, a denial of the bright void beyond the hull. "Tessier and Ashpool climbed the well of gravity to discover that they loathed space. They built Freeside to tap the wealth of the new islands, grew rich and eccentric, and began the construction of an extended body in Straylight. We have sealed ourselves away behind our money, growing inward, generating a seamless universe of self. (Gibson 1984, 173)

La semiotica della villa rivela un'introversione, una negazione del vuoto abbagliante fuori dal guscio. I Tessier e gli Ashpool hanno scalato il pozzo gravitazionale per scoprire che odiavano lo spazio. Costruirono il Freeside per attingere alle ricchezze delle nuove isole, divennero ricchi ed eccentrici e iniziarono la costruzione di un corpo esteso a Straylight. Ci siamo asserragliati dietro i nostri soldi, crescendo verso l'interno, generando un universo fatto di un solo pezzo, tutto per noi. (Cossato, Sandrelli 2012, 173)

La colonizzazione finalizzata allo sfruttamento economico porta, da un punto di vista psicologico, alla chiusura nei confronti dell'alterità. Contemporaneamente, l'informatica favorisce lo sconfinamento dell'universo psichico nel reale. Così *Neuromancer*, esprimendo questo movimento di chiusura e al tempo stesso di espansione, caratteristico della paranoia, ci aiuta a interpretare alcune tendenze latenti della società contemporanea. Riprendendo la terminologia di Gilles Deleuze e Félix Guattari, possiamo dire che, nel caso di *Neuromancer*, "le livre... fait rhizome avec le monde, il y a évolution aparallèle du livre et du monde" (Deleuze, Guattari 1980, 18; "il libro... fa rizoma con il mondo, si dà *evoluzione aparallela* del libro e del mondo", Deleuze, Guattari 2003, 44): l'immaginazione paranoica di *Neuromancer* si allontana da una mimesi del reale, ma, così facendo, rende evidente la dimensione proiettiva inscritta nelle stesse strutture, economiche e tecnologiche, attorno a cui il reale si organizza. Tale dimensione sfugge a una percezione abituale, rassicurante, confermata dal rispecchiamento reciproco degli individui.

Note

¹Giuseppe Longo ripercorre le tappe fondamentali della storia dell'informatica in Longo 1998, 36-42.

²Per un approfondimento sul genere del cyberpunk, vedi Caronia 1996.

³Longo sviluppa questo tema in *Homo technologicus* (2001) e in *Il simbionte* (2003).

⁴ Cfr. M. McLuhan (1994 [1964]), *Understanding Media*, Cambridge, MIT Press, 6: “Examination of the origin and development of the individual extension of man should be preceded by a look at some general aspects of the media, or extensions of man, beginning with the never-explained numbness that each extension brings about in the individual and society”. Per la traduzione in italiano vedi M. McLuhan (1967), *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore, 12: “L’esame delle origini e degli sviluppi delle estensioni individuali dell’uomo dovrà essere preceduto da un accenno ad alcuni aspetti generali dei *media*, o estensioni dell’uomo, cominciando dal torpore, mai spiegato da nessuno, che ogni estensione provoca nell’individuo e nella società”.

⁵ Cfr. Horkheimer, Adorno 2006 [1944], 13-14: “Dieselben Gleichungen beherrschen die bürgerliche Gerechtigkeit und den Warenaustausch... Die bürgerliche Gesellschaft ist beherrscht vom Äquivalent. Sie macht Ungleichnamiges komparabel, indem sie es auf abstrakte Größen reduziert. Der Aufklärung wird zum Schein, was in Zahlen, zuletzt in der Eins, nicht aufgeht; der moderne Positivismus verweist es in die Dichtung”. Traduzione italiana, Horkheimer, Adorno 1966, 15: “Le stesse equazioni dominano la giustizia borghese e lo scambio di merci... La società borghese è dominata dall’equivalente. Essa rende comparabile l’eterogeneo riducendolo a grandezze astratte. Tutto ciò che non si risolve in numeri, e in definitiva nell’uno, diventa, per l’illuminismo, apparenza; e il positivismo moderno lo confina nella letteratura”.

⁶ Riguardo alla moltiplicazione della figura del persecutore nella paranoia, cfr. Freud 1911, 44: “Wie der Verfolger sich, wenn wir das ganze des Wahnes überblicken, in Flechsig und Gott zerlegt, so spaltet sich Flechsig selbst später in zwei Persönlichkeiten, in den ‘oberen’ und den ‘mittleren’ Flechsig und Gott in den ‘niedereren’ und den ‘oberen’ Gott. Bei Flechsig geht die Zerlegung in späten Stadien der Krankheit noch weiter”. Traduzione italiana, Freud 2007, 61: “il persecutore – se esaminiamo il delirio nel suo insieme – si scompone nelle persone di Flechsig e di Dio; a sua volta Flechsig stesso più tardi si scinde in due persone, cioè nel Flechsig ‘superiore’ e nel Flechsig ‘medio’, e Dio in un dio ‘inferiore’ e in un dio ‘superiore’. Nello stadio ulteriore della malattia la scomposizione di Flechsig procede ancora oltre”. In Freud 1911, 45, Freud concorda con l’opinione di Jung secondo la quale questa scomposizione “eine analytisch depotenzierende ist, welche das Zustandekommen zu starker Eindrücke verhindern soll”. Traduzione italiana, Freud 2007, 44: “usa un processo di analisi al fine di produrre un effetto mitigante, destinato a impedire che si verifichino impressioni troppo intense”.

⁷ La sigla ICE sta nel romanzo per *Intrusion Countermeasures Electronics* (contromisure per le intrusioni elettroniche).

⁸ Si tratta del virus informatico cinese usato da Case per la sua missione.

⁹ Proponiamo una traduzione alternativa a quella di Cossato e Sandrelli, che rispetti l’originale ambivalenza semantica della parola “Neuromancer” (Neuro-/Necromancer/Romancer).

¹⁰ La somiglianza tra il comportamento del paranoico e quello dell’uomo di potere è stata analizzata da Canetti 2010 [1960], 532: “Die Paranoia ist, im Buchstäblichen Sinne des Wortes, eine *Krankheit der Macht*. Eine Untersuchung dieser Krankheit nach allen Richtungen führt zu Aufschlüssen über die Natur der Macht, wie sie in dieser Vollständigkeit und Klarheit auf keine andere Weise zu erlangen sind”, e 539: “Der Paranoiker leidet an einem Verwandlungsschwund, der von seiner eigenen Person ausgeht – sie ist in allem das unveränderlichste – und von da aus die ganze übrige Welt überzieht. Sogar das wirklich Verschiedene sieht er gern als *dasselbe*. Seinen *Feind* findet er in den verschiedensten Gestalten wieder”. Traduzione italiana, Canetti 1981, 544: “La paranoia è, nel significato letterale della parola, una *malattia di potere*. Un esame di tale malattia in tutte le varie direzioni permette di formulare conclusioni sulla natura del potere che in nessun altro modo si potrebbero ottenere con pari completezza e chiarezza”, e 550: “Il paranoico soffre di un’atrofia della metamorfosi che parte dalla sua persona – egli è assolutamente immutabile – per estendersi a tutto il resto del mondo. Sovente egli vede *identiche* anche le cose che sono davvero diverse. Il suo *nemico* è insito nelle forme maggiormente diverse”.

Riferimenti bibliografici

- Adorno Theodor Wiesengrund (1972 [1953]), "Individuum und Organisation", in Id. (1972), *Soziologische Schriften 1*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 440-456. Trad. it. di Alessandro Bellan (2000), "Individuo e organizzazione", in T.W. Adorno (2010), *La crisi dell'individuo*, a cura di Italo Testa, Reggio Emilia, Diabasis, 123-141.
- Brolli Daniele, Caronia Antonio *et al.*, a cura di (1992), *Alphaville: temi e luoghi dell'immaginario di genere 1*.
- Canetti Elias (2010 [1960]), *Masse und Macht*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag. Trad. it. di Furio Jesi (1981), *Massa e potere*, Milano, Adelphi.
- Caronia Antonio (1996), *Houdini e Faust: breve storia del cyberpunk*, Milano, Baldini & Castoldi.
- Deleuze Gilles, Guattari Félix (1980), *Mille Plateaux*, Paris, PUF. Trad. it. di Massimiliano Guareschi (2003), *Mille piani*, Roma, Cooper & Castelvocchi.
- Freud Sigmund (1911), "Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia (*Dementia Paranoides*)", in *Jahrbuch für psychoanalytische und psychopathologische Forschungen* 3, <<https://archive.org/details/JahrbuchFuumlrPsychoanalytischeUndPsychopathologischeForschungen>> (09/2013). Trad. it. di Renata Colorni, Pietro Veltri (2007), *Il presidente Schreber: osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia (dementia paranoides) descritto autobiograficamente*, Torino, Boringhieri.
- Gibson William (1984), *Neuromancer*, New York, Ace books. Trad. it. di Giampaolo Cossato, Sandro Sandrelli (2012), *Neuromante*, Milano, Mondadori.
- Horkheimer Max, Adorno Theodor Wiesengrund (2006 [1944]), *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag. Trad. it. di Renato Solmi (1966), *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi.
- Longo Giuseppe (1998), *Il nuovo Golem*, Roma-Bari, Laterza.
- (2001), *Homo technologicus*, Roma, Meltemi.
- (2003), *Il simbionte*, Roma, Meltemi.
- McLuhan Marshall (1994 [1964]), *Understanding Media*, Cambridge, MIT Press. Trad. it. di Ettore Capriolo (1967), *Gli strumenti del comunicare*, Milano, il Saggiatore.

L'esperienza bellica in "The Send-off" di Wilfred Owen: una prospettiva filologica

Ilaria Natali

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

Abstract:

Due to his untimely death in battle, Wilfred Owen was never able to publish his poems; his surviving work consists only of interrupted compositional processes. As a philological study of "The Send-Off" reveals, the available documentation is often problematic: Owen's writing procedure is characterized by a non-linear path, dotted with a stream of unresolved textual possibilities. Through an analysis of the main tendencies which characterize "The Send-Off", this article proposes to explore some new aspects of the texts. In particular, it sheds new light on a web of connections among recurring ideas and themes in the poem, which offers a complex and multifaceted picture of both the war experience and its effects on the soldiers.

Keywords: First World War, post-traumatic stress disorder (PTSD), "The Send-off" manuscripts, Wilfred Owen.

"I now do most intensely want to fight" (1967, 341)¹: con queste parole, nel giugno del 1915, Wilfred Owen comunicò alla propria famiglia la decisione di arruolarsi e combattere nel primo conflitto mondiale. Owen, che fino a pochi mesi prima sembrava ritenere inconciliabile la sua identità di poeta con quella di soldato, aveva maturato un'idea della guerra basata su astratti valori di fratellanza, forse retaggio della sua predilezione per il Romanticismo inglese². La drammatica esperienza del fronte distrusse presto nel poeta qualsiasi visione idealistica e, com'è noto, segnò una svolta decisiva nella sua evoluzione espressiva: il "mud and thunder" (Owen 1967, 211) delle trincee plasmò i suoi versi a livello sia tematico, sia stilistico.

La produzione poetica degli anni 1916-1918 è spesso vista secondo prospettive critiche discordanti, che ne evidenziano aspetti di continuità o discontinuità; tuttavia, la maggior parte degli studiosi concorda nel riconoscerne il 1917 come nuova tappa fondamentale nella vita e nell'opera dell'autore³. Nell'aprile di quell'anno, Owen fu scagliato in aria da una granata avversaria e

dovette attendere per giorni la fine del bombardamento accanto a un ufficiale, che, come scrisse alla sorella, “lay not only near by, but in various places around and about, if you understand. I hope you don’t” (1967, 508).

Poco dopo quell’esperienza, Owen fu allontanato dal conflitto perché presentava difficoltà nell’eloquio, tremori e problemi di memoria⁴; spiegò alla madre, “some of us have been sent [to the Clearing Station] as a little mad; possibly I am among them” (1967, 454). Nel maggio del 1917 fu ricoverato all’ospedale di Craiglockhart con la diagnosi di “nevrastenia” (o “shell-shock”, oggi “disturbo post-traumatico da stress”)⁵. Dimesso in novembre, fu adibito a servizi di guarnigione a Scarborough e Ripon fino al giugno 1918, quando fece volontariamente ritorno al fronte; pare che tale scelta fosse già stata maturata nel dicembre del 1917, quando Owen espresse alla madre il desiderio farsi portavoce dell’effetto della guerra sui combattenti, commentando: “to describe it, I think I must go back and be with them” (1967, 521).

La visione poetica che caratterizza il periodo successivo all’ospedalizzazione ha attratto in modo particolare l’attenzione di studiosi di letteratura e psicologia. Non solo si è tentato di leggere “sintomi” di alterazione di coscienza nei testi, ma sono anche state proposte analisi di strutture logiche e linguistiche nell’intero corpus poetico di Owen, per evidenziarne variazioni dopo l’esperienza traumatica⁶. Sebbene offrano teorie affascinanti, tali studi spesso omettono di affrontare una questione essenziale, che riguarda proprio la definizione di corpus poetico dell’autore. Il problema filologico è imprescindibile in qualsiasi analisi dell’opera di Owen, poiché la morte prematura del poeta ci ha lasciato un processo creativo spezzato, interrotto, e un dossier cronologicamente molto complesso e ricco di variazioni.

Wilfred Owen perse la vita in combattimento il 4 novembre del 1918, a una settimana dall’armistizio che segnò la fine della guerra. Pare che il poeta avesse iniziato a organizzare i suoi versi in una raccolta solo pochi mesi prima della scomparsa⁷; Owen, quindi, non vide mai le proprie poesie pubblicate, fatta eccezione per cinque testi comparsi su *The Nation* e *The Hydra*⁸. Le poesie oggi disponibili ci sono giunte in numerose redazioni, spesso ampiamente rielaborate, tra le quali è problematico stabilire sia una successione cronologica, sia quali versioni Owen intendesse pubblicare.

Nel presente lavoro – in cui adotto l’ottica e il metodo della critica genetica – vorrei dimostrare che, anziché costituire un possibile ostacolo all’analisi, tale complessità filologica può gettare nuova luce sulle forme di rappresentazione del conflitto e del trauma nei versi di Owen; è proprio in prospettiva diacronica, del testo nel suo “farsi”, che possono emergere alcuni degli impulsi dello scrittore, e si possono identificare temi e idee ricorrenti. In questa prospettiva, vorrei prendere in considerazione una poesia che ha ricevuto scarsa attenzione critica, “The Send-off”⁹. Il testo fu concepito verosimilmente tra i mesi di aprile e luglio 1918, vale a dire, poco prima che Owen rientrasse in servizio attivo; non è certo se sia stato composto durante i periodi a Scarborough, o a Ripon.

Di seguito, passerò a illustrare i sei manoscritti disponibili della poesia, oggi conservati a Londra presso la British Library, per poi proporre alcune interpretazioni.

1. *Un labirinto di testi possibili: i manoscritti di "The Send-off"*

La presente analisi del dossier genetico di "The Send-off" è basata sulle copie digitali pubblicate in The First World War Poetry Digital Archive. Le immagini disponibili nel database, che includono 286 documenti dell'autore, sono tratte da varie raccolte, conservate presso English Faculty Library (University of Oxford), The British Library (Londra), Harry Ransom Research Centre (University of Texas at Austin), la Fondazione Britten-Pears (Aldeburgh) e il fondo Jill Balcon¹⁰. Come già menzionato, il materiale relativo a "The Send-off" è oggi conservato presso la British Library¹¹; l'analisi dei sei manoscritti disponibili rivela una tendenza fondamentale nel processo creativo, che può essere definita un "andamento ondivago" delle modifiche testuali. Owen, infatti, reinsertisce continuamente letture già abbandonate in fasi di elaborazione precedenti: le operazioni di (ri)scrittura si fanno, quindi, discontinue e ricorsive. Dato che le peculiarità della scrittura di Owen possono essere meglio illustrate attraverso un'analisi dei singoli documenti, prenderò brevemente in considerazione ciascun manoscritto disponibile, rispettando l'ordine attribuito ai fogli nei cataloghi bibliotecari¹².

1.1 MS 43720 f18a

L'ordine e l'accuratezza del manoscritto fanno pensare a una stesura in fase avanzata; il testo di "The Send-off" è suddiviso in otto strofe, con alternanza di stanze di tre e due versi¹³:

Titolo	<u>The Draft</u> . Send-off.
1	Down the deep <i>close</i> darkening lanes they sang their way to the siding-shed:
2	To the siding-shed,
3	And filled <i>packed</i> lined the train with faces grimly gay.
4	Their breasts were stuck all white with wreath and spray
5	As men's are, dead.
6	Dull porters watched them, and a casual tramp
7	Stood staring hard,
8	Sorry to miss them from the upland camp.
9	Unmoved, the signal <i>then signals, unmoved, signals</i> nodded, and a lamp
10	Winked to the guard.

- 11 So secretly, like men ashamed, *hushed up wrongs hushed up* they went.
 12 They were not ours:
 13 We never heard to which front these were sent.
- 14 Nor there if they yet mock what women meant
 15 Who gave them flowers.
- 16 Shall they return to beatings of great bells
 17 In wild trainloads?
 18 A few, a few, too few for drums and yells,
- 19 May t creep *hobble drag limp creep* back, silent *silent*, to still *strange silent*
 village wells,
 20 Up half-known roads.

Gli interventi sulla poesia includono prevalentemente fenomeni di sostituzione, che coinvolgono parti del verso o singole parole, soprattutto aggettivi e sostantivi. Sono rilevabili, inoltre, tre procedimenti di dislocazione ai vv. 2, 9 e 19; in quest'ultimo verso, Owen sembra dislocare "silent", per poi tornare alla lezione precedente. L'attributo di "village" è potenzialmente eliminato: "still", "strange" e "silent" sono tutti cancellati, e non è indicata alcuna lezione privilegiata. Non si può escludere che Owen intendesse riprendere in considerazione una stesura precedente e abbia tralasciato di segnalarlo; un procedimento di questo tipo caratterizza le modifiche apportate al verbo, in cui l'autore re-inserisce "creep" dopo aver eliminato varie altre possibilità del testo.

1.2 MS 43721 f33a

La poesia è ampiamente rielaborata; l'esatta successione delle modifiche è spesso impossibile da stabilire, poiché le sostituzioni sono annotate tra i versi in modo caotico. Il testo è suddiviso in quattro strofe di cinque versi:

- Titolo The Draft
- 1 Down the deep, darkening lanes they sang their way
 2 To the waiting train-side: *rail-head siding-shed*:
 3 And filled its doors *the trains* with faces grimly gay.
 4 And shoulders laden *bodies piled all all Their breasts met* stuck* white with
 wreath and spray, †
 5 *As men's are, slain. As men's who have died. For all had died. As men's are,*
dead.
- 6 ~~Old~~ Dull porters watched them, and a casual tramp
 7 Stood staring hard, –

- 8 Sorry to miss them from the upland camp, –
 9 Then *Fill Then Unmoved* the grave *still the* signals nodded and the *a* lamp
 10 Winked to the guard.
- 11 So cheerful, yet so strangely sped, *like men ashamed so furtively carelessly,*
comely commonly* furtively cheerlessly unremarked like men ashamed and*
half-ashamed off-hand, & half-ashamed secretly they went.
 12 They were not ours.
 13 We never heard to which front these were sent,
 14 Or, there, if they yet *still yet* mock what cowards meant *what we mourners*
we hoped wives had the thing women
 15 With heavy *our sad* Who gave them flowers.
- 16 Shall they return to { trumpets and } *beatings of beatings of* great bells, ?
 17 In wild train loads?
 18 – A few, a few, too few for drums and yells,
 19 May creep back, silent, *mute* to their *still* village wells
 20 Up half-known roads.

L'unica tipologia d'intervento sul testo è la sostituzione, soprattutto di sostantivi; le letture più tarde corrispondono approssimativamente al primo livello di testo del manoscritto f18a, che quindi rappresenterebbe una stesura cronologicamente successiva. Tra gli esempi più indicativi, il titolo è qui "The Draft", lezione eliminata in f18a a favore di "The Send-off"; si può notare, inoltre, l'introduzione di varianti già adottate nella prima redazione di f18a ai vv. 2, 5, 6 e 9. Tuttavia, alcune discrepanze impediscono di stabilire un collegamento diretto tra i due manoscritti, che presentano letture diverse ai vv. 3, 4 e 9. Anche in questo caso, nel corso della rielaborazione Owen reintroduce termini già modificati o cancellati: "then" (v. 9) e "what" (v. 14) sono ripetuti due volte, così come "men ashamed" (v. 11) e "beatings of" (v. 16), mentre il segno di spunta apposto sopra a "heavy" (v. 10) sembrerebbe indicare che, ad un certo punto del processo compositivo, l'aggettivo è stato ripreso in considerazione. Tali fenomeni si possono mettere in relazione con le procedure di modifica osservate al v. 19 di f18a.

1.3 MS43721 f33va

La poesia, ampiamente modificata, è composta di quattro strofe di quattro versi ciascuna. In calce al foglio sono appuntati obliquamente alcuni versi, che sembrano diverse letture della terza strofa; tuttavia, l'autore non segnala alcuna "scelta" tra varie possibilità del testo:

- Titolo The Send-off
- 1 Down the ~~deep cold~~ *wet* darkening lanes they sang their way to the siding
 good's shed. *old wet bleak cattle-*

- 2 And lined the train with faces, grimly gay,
 3 Their breasts were stuck all white with wreath & spray
 4 As men's are, dead.
- 5 Dull porters watched them, and a casual tramp stood staring hard.
 6 ~~Not~~ Sorry to miss them from the ~~upland~~ *summer* camp.
 7 ~~Then unmoved~~ *Distantly* signals nodded, and ~~the~~ *a* lamp
 8 Winked to the guard.
- 9 So quietly, like wrongs hushed up, they went. They were not ours.
 10 We never heard to which front these were sent
 11 Or there if they yet mock what ~~women~~ *[?]* ~~cowards~~ meant,
 12 ~~Who gave them~~ *With mournful* flowers.
- 13 *And* Shall ~~they not~~ return to beatings of ~~great~~ bells, in wild train loads?
 14 – A few, a few, too few for drums and yells
 15 May creep back, silent, to still village wells
 16 Up half known roads.
- a They knew what the
 b With their own *childish* songs ~~our~~ *[?]* ~~false, mournful~~ *flowers* they were
 content
 c And no chimes rung
 d They were not ours
 e We never heard to which front they were sent
 f ~~Or the how soon they found*~~ out what we meant
 g ~~With these*~~ *[?]* our false flowers.
 h Have they guessed what
 i They were too young
 l To doubt what the dark secret *silence* ~~flowers~~ meant
 m ~~To wonder~~ what our heavy silence meant
 n With mourners* flow[?] they went as [?]
 o | And no bells *chimes* rung*.

Anche f33va presenta numerosi fenomeni di sostituzione e, insolitamente, due aggiunte (vv. 6, 13). Sebbene la poesia sia annotata sul verso di f33a, tra i due testi non sembra esserci alcuna relazione diretta. Proprio dal confronto con f33a emerge nuovamente l'andamento "ondivago" del processo creativo: al v. 7, i manoscritti presentano la stessa sostituzione dell'articolo, mentre al v. 11 si possono notare sostituzioni "speculari" di "women" e "cowards". Inoltre, "with

mournful flowers" al v. 12 in f33va presenta uno stretto collegamento lessicale e sintattico con "with heavy flowers", lezione apparentemente già eliminata al v. 15 di f33a. Si conferma nuovamente, quindi, la tendenza a ripetere le stesse sostituzioni e re-impiegare termini, o interi versi, modificati in precedenza.

La maggior parte delle modifiche apportate a f18a, inclusa quella del titolo, appare qui già accolta; quindi, f33va potrebbe essere cronologicamente successivo a f18a. Anche in questo caso, però, non c'è continuità: le letture di f33va che non trovano riscontro in altri testi disponibili sono talmente numerose (vv. 1, 6, 7, 9) da far supporre che questa possa essere l'ultima elaborazione disponibile del testo.

1.4 MS43721 f34a

Il manoscritto è l'unico disponibile sul quale l'autore abbia apposto la firma. Si può pensare che Owen prevedesse un destinatario, forse un editore; tuttavia, il testo è ampiamente rielaborato in matita. È probabile che la poesia, dapprima ritenuta pronta per la pubblicazione, sia poi stata sottoposta a nuove riscritture.

In calce sono presenti varie annotazioni, forse rielaborazioni del v. 9; molte letture sono cancellate e, anche in questo caso, non è chiaro quali modifiche siano accolte. In modo simile, il titolo della poesia presenta due possibili letture: "The Draft" è accostato al neologismo "Inostentibility", senza che sia espressa alcuna scelta evidente. La poesia è suddivisa in quattro strofe di tre versi:

Titolo The Draft. Inostentibility

- 1 ~~Softly~~ *Low-voiced* through the darkening lanes they sang their way to the cattle-shed,
- 2 And filled the train with faces grimly gay.
- 3 Their breasts were stuck all white with wreath and spray, as men's are, slain. *dead*

- 4 Dull porters watched them, and a casual tramp stood staring hard,
- 5 Sorry to miss them ~~Not~~ *Neither glad nor sorry to miss them from the from the summer camp.*
- 6 Then unmoved signals nodded, and a lamp winked to the guard.

- 7 So quietly, like wrongs hushed up, they went. They were not ours:
- 8 We never knew to which front these were sent
- 9 ~~Or there if they yet mock what cowards meant who gave them those*~~ flowers. *taugh at smile at the significance of our Or Whether they all have guessed the seen significant* [?] cruel flowers*

- 10 ~~Shall they~~ return to beatings of great bells, in wild trainloads? *Some** may talk of their return
- 11 A few, a few, too few for drums and yells,

- 12 May creep back, silent, to still village wells, up half-known roads.
Wilfred Owen.
- a Or there if they yet *still yet* smile at what *half* as doubtful what we meant with flowers still still not know the mean* of those flowers yet are doubtful destiny*
- b But ~~somewhere~~ Or they they'll have guessed what women meant
- c Or then if they still smile ~~ignorant or doubt~~ what *what* we meant with flowers *who gave them flowers*

Owen interviene sul testo soprattutto attraverso procedure di sostituzione (otto nel corpo della poesia, vv. 1, 3, 5, 9, 10). La modifica di “slain” in “dead” (v. 3) è presente anche al v. 4 di f33a; i due manoscritti sono accomunati, inoltre, dall’eliminazione del termine “summer” (qui al v. 5). La ricorsività delle modifiche è riscontrabile anche nelle annotazioni in calce, dove varie letture sono eliminate e reintrodotte. Il testo non presenta collegamenti univoci con altri manoscritti del dossier, ai quali è legato, invece, da relazioni multiple; ai vv. 1 e 8 compaiono, inoltre, nuove letture che non hanno riscontri in altre redazioni.

1.5 MS43721 f35a

La poesia è suddivisa in una strofa di quindici versi seguita da una strofa di cinque versi:

- Titolo The Draft.
- 1 Softly down darkening lanes they sang their way
- 2 To the cattle-shed *And no prayers word said.*
- 3 *And* They filled the trucks *train* with faces vaguely gay.
- 4 ~~Their breasts were stuck~~ *And shoulders covered* all white with wreath & spray
- 5 As men’s are, dead.
- 6 Dull porters watched them, and a casual tramp
- 7 Stood staring hard,
- 8 Sorry to miss them from the summer camp;
- 9 Then, stiffly, signals nodded, and a lamp
- 10 Winked to the guard.
- 11 So quietly, like wrongs hushed up, they went;
- 12 ~~No flags were hung.~~ *All glad, all young, And no flags hung [s?]*
- 13 ~~Not knowing~~ *They guessed not* what our fair false flowers meant.
- 14 With their own songs they went away content,
- 15 And no ~~chimes rung.~~ *flags hung.*
- 16 Shall they return to beatings of great bells,
- 17 In wild train-loads?

- 18 A few, a few, too few for drums & yells,
 19 May creep back, silent, to still village wells,
 20 Up half-known roads.

Insolitamente, i vv. 12 e 15 presentano la stessa lezione; si può supporre che Owen intendesse dislocare "And no flags hung" ed abbia ommesso di cancellare il verso dal contesto di provenienza. La prima stesura del manoscritto differisce notevolmente dai testi finora analizzati ai vv. 1 e 3. Se, da una parte, questo può far pensare a delle lacune nella documentazione, d'altra parte è anche sostanziata l'ipotesi di una tendenza alla discontinuità nelle rielaborazioni. Anche in questo caso, i collegamenti con gli altri documenti del dossier appaiono molteplici e mai risolutivi. Il testo, infatti, presenta relazioni con f34a (v. 1), f33va (v. 2, riga o) e f33a (v. 4), che comunque non permettono di stabilire con certezza alcun rapporto di successione cronologica o di derivazione di un testo in un altro.

1.6 MS43721 f36a

Il manoscritto consiste di pochi versi annotati in matita alla sommità del foglio:

- a ~~So suddenly and secretly~~ they went
 b ~~They were too young~~ *With the song* they sing**
 c ~~And the~~ *To our* pale mournful flowers they were content *sent*
 d And no flags hung

Gli appunti sembrano costituire ulteriori rielaborazioni dei versi finali della poesia, i più modificati in ciascun testo disponibile. Si può notare l'eliminazione della lezione "secretly", che già compare in f33a; data la "circolarità" delle modifiche, tuttavia, è difficile stabilire rapporti cronologici con altri documenti.

Le sostituzioni multiple e il continuo "ritorno" a letture in precedenza abbandonate determinano un rapporto molto complesso tra i manoscritti disponibili; è impossibile formulare ipotesi fondate sulla successione cronologica dei testi, poiché il dossier non presenta caratteristiche di linearità. Eventuali lacune della documentazione possono costituire una spiegazione solo parziale di fenomeni tanto pervasivi di ripetizione e discontinuità; si potrebbe pensare, ad esempio, che Owen iniziasse alcune delle nuove stesure senza trascrivere da un testo precedente.

Strettamente legato alla ricorsività delle modifiche è un altro procedimento caratteristico della composizione di "The Send-off": l'autore sembra lasciare aperte varie possibilità del testo in corso di scrittura, annotando diverse letture senza accoglierne alcuna in modo evidente. Sembra che il poeta non consideri

le trasformazioni apportate al testo come tali, ma piuttosto come possibilità alternative, o testualizzazioni parallele da legare e ricomporre in soluzioni sempre diverse, secondo dinamiche che si avvicinano alla “circolarità”.

2. *“The truth untold”: segni del conflitto in “The Send-off”*

È difficile non pensare a potenziali relazioni tra le caratteristiche del percorso compositivo di Owen e i molteplici e poliformi fenomeni di ripetizione, frammentazione o distorsione della continuità e della memoria che connotano strutturalmente ogni esperienza traumatica¹⁴. Nonostante la sensazione che la scrittura di “The Send-off”, nel suo complesso, rifletta una realtà in cui “everything [is] broken, blasted” (Owen 1967, 482), sono due gli ordini di considerazioni che invitano alla prudenza nel formulare ipotesi sulle tensioni psicologiche sottese a qualsiasi processo compositivo. In primo luogo, il problema della documentazione, che è sempre parziale e incompleta: il lavoro genetico consiste in una “ricostruzione” puramente ipotetica, solo in apparenza basata su dati di fatto. In secondo luogo, non è possibile stabilire in che misura fattori esterni o interni possano influenzare la creazione letteraria, né sono mai state individuate corrispondenze tra elementi biografici degli autori e tendenze generali nei processi di scrittura.

A mio parere, è a livello di micro-variazioni testuali che lo studio di “The Send-off” si rivela più produttivo; rivestono notevole interesse soprattutto le sostituzioni multiple, spesso molto numerose (si vedano le dodici letture alternative del v. 11 in f33a), che contraddistinguono la modalità compositiva di Owen. Ogni serie di sostituzioni stabilisce dei legami tra termini, sintagmi, o unità più ampie; si vengono così a formare degli “insiemi semantici” contenenti accostamenti a volte inaspettati. Dato che alcune possibilità del testo, come abbiamo visto, ricorrono con particolare insistenza nel dossier, all’interno di più “insiemi” distinti possono comparire letture analoghe, che determinano nuove intersezioni. L’indagine di questa complessa rete di collegamenti può rivelare delle motivazioni implicite sottese ai versi di Owen, e offrire una nuova chiave di lettura dei testi disponibili di “The Send-off”; per motivi di spazio, tuttavia, mi limiterò qui ad osservare alcuni esempi rappresentativi di letture che ricorrono con maggiore frequenza nel dossier genetico.

Colpisce soprattutto la ripetizione quasi ossessiva dei termini “silence” e “silent”, che emerge con particolare evidenza nel v. 19 del manoscritto f18a. Nella documentazione disponibile, che consta di cinque testi e un breve frammento, “silence” e “silent” compaiono ben nove volte; prendendo in considerazione anche le espressioni semanticamente affini “mute”, “quietly” e “no word said”, le ricorrenze salgono a quattordici.

Nei testi di “The Send-off”, il silenzio può assumere più significati: è, in primo luogo, l’impossibilità di comunicare dei soldati di ritorno dal fronte. Si può ricordare, a tale proposito, che il primo sintomo con cui si manifestò

il disturbo post-traumatico di Owen fu la difficoltà di parola; secondo Hipp, "disorders of voice [suggest] that putting the experience into words forms one of the central difficulties in the soldier's comprehension [of] the war experience" (2005, 42). Non è un caso, forse, che la produzione poetica di Owen si intensifichi notevolmente proprio nei mesi successivi alla crisi, dall'agosto del 1917.

Una diversa accezione di incomunicabilità emerge dai collegamenti tra silenzio e segreto, svelati dalle sostituzioni di "secret" con "silence" (f33va, riga l) e dall'alternarsi di "quietly" e "secretly" in prossimità di "wrongs hushed-up" (f18a, 33a e 35a, v. 11; 33va, v. 9; 34a, v. 7). L'esperienza bellica, nota Saks, "was imbued with the same taboos that contemporary Freudian theory claimed had been placed on sexuality" (2008, 43); negli ospedali di guerra, si scoraggiavano i soldati dal descrivere gli aspetti più brutali del conflitto a parenti o amici in visita, e pressioni sociali analoghe erano esercitate su chi faceva ritorno a casa. Di conseguenza, i giovani che partivano per il fronte erano "ignorant" (f34a, riga c) della vera situazione cui andavano incontro.

Come si può notare al v. 11 del manoscritto 33a, le modifiche testuali stabiliscono anche una nuova rete di connessioni che coinvolge "wrongs hushed-up" e "men ashamed" o "half-ashamed", legando tra loro silenzio, segreto e vergogna. "Ashamed" sembra attribuire sensazioni tipiche dei veterani di guerra ai soldati appena chiamati al fronte; nelle lettere, Owen faceva spesso riferimento alla vergogna e al senso di colpa derivanti non solo da azioni intraprese per la propria sopravvivenza, ma anche dall'insorgere di sentimenti che le norme sociali reputavano inadeguati alla situazione:

I woke up without being squashed. Some didn't. [...] When I looked back and saw the ground all crawling and wormy with wounded bodies, I felt no horror at all but only an immense exultation at having got through the Barrage. (1967, 458)

L'impiego di "crawling" e "wormy" richiama la serie di sostituzioni del verbo che caratterizza il manoscritto f18a al v. 19, dove "creep back" compare in due diversi stadi di elaborazione per descrivere il ritorno dei soldati dalla guerra. È evidente la negazione di ogni senso di eroismo: gli uomini regrediscono a forme di vita "striscianti", immagine che apre la strada a una vasta gamma di connotazioni simboliche negative. Soprattutto, i soldati appaiono insignificanti, al pari di insetti: sono "invisible", "insensible" e "unostentatious", come sembra suggerire il neologismo "Inostentibility" pensato per il titolo in f34a¹⁵.

Le relazioni cui si apre il tema del silenzio si ampliano ulteriormente negli appunti in calce al manoscritto f33va (righe l-m), dove "silence" è usato anche con riferimento a chi assiste alla partenza dei soldati. Come si può osservare al v. 14 di f33a, sono quattro i termini che si alternano a designare chi porge i fiori: "cowards", "women", "wives" e "we". Se la mancanza di coraggio associata alla femminilità è uno stereotipo comune, oltre che un tema ricorrente nell'opera di Owen, l'elemento di maggiore interesse è costituito

dal pronome di prima persona plurale: il parlante della poesia partecipa della codardia di chi non svela il “dark secret” (f33va, riga l) insito nel donare fiori. Proprio alla luce di quest’ultimo gesto, tipicamente femminile, in vari stadi di elaborazione di f33a (vv. 14-15), f33va (righe f-g) e f34a (v. 9, righe b, e) non si può escludere che l’io poetico sia una donna.

In linea con queste osservazioni, vale la pena di evidenziare che all’epoca la “nevrastenia” o “nevrosi di guerra” era definita anche “isteria maschile”¹⁶, espressione che attribuiva ai soldati uno stato patologico storicamente legato alla femminilità. Secondo la visione dominante, gli uomini al fronte, soprattutto gli ufficiali come Owen, non potevano mostrare paura, o segni di emotività “femminile”: chi si lasciava andare a manifestazioni di terrore in guerra era considerato un “invalido morale” (Furst 2003, 170). Paradigmatico del collegamento ancora avvertito persino a livello medico tra “nevrastenia” e viltà è il caso del dottor Lewis Yealland, ufficiale presso il National Hospital di Londra, che sottoponeva i propri pazienti a shock elettrici per guarirli dai (o punirli dei) loro comportamenti “anomali”¹⁷.

Sarebbero ancora molti gli aspetti da approfondire nel dossier di “The Send-off”; non ultimo, la tendenza delle modifiche verso una maggiore indeterminazione¹⁸, la cui discussione è lasciata a successivi ampliamenti del presente studio. Qui si è solo inteso avviare una nuova riflessione, finalizzata a dimostrare non solo la pervasività di alcuni temi nei versi di Owen, ma anche le ampie potenzialità del discorso filologico nello studio della sua opera.

Note

¹ Il presente lavoro poggia su un’analisi filologica di “The Send-off” svolta con la preziosa guida della Prof. Paola Pugliatti, che ringrazio sentitamente assieme alla Prof. Donatella Pallotti, sempre prodiga di consigli.

² Owen scrisse: “my life is worth more than my death to the Englishmen. Do you know what would hold me together on the battlefield? The sense that I was perpetuating the language in which Keats and the rest of them wrote” (1967, 300). Cfr. anche le biografie di J. Stallworthy (1977, 104) e D. Hibberd (2002, 137).

³ Cfr., ad esempio, gli studi di S. Hynes (1990) e J.A. Purkis (1999).

⁴ La questione è discussa in particolare da A. Caesar (1993, 145).

⁵ Per una storia della terminologia medica si rimanda ai testi di L. Van Bergen (2009, 232-236) e J. Winter (2000, 7-11).

⁶ A tale proposito si vedano gli studi di D.W. Hipp, (2002, 25-49) e P.S. Saks (2008, *passim*).

⁷ A suggerirlo è soprattutto una “Prefazione” rinvenuta tra i manoscritti delle poesie. La copia digitale del documento è disponibile in The First World War Poetry Digital Archive, <<http://www.oucs.ox.ac.uk/ww1lit/collections/item/4547>> (12/2007).

⁸ La prima raccolta di Owen comparve solo postuma, nel 1920, a cura di Siegfried Sassoon (Owen 1920). Tra le successive edizioni ricordiamo quella a cura di C. Day Lewis (Owen 1963) e J. Stallworthy (Owen 1983). Si vedano anche le considerazioni sulle prime edizioni dell’opera di Owen proposte da S. Cloutier (1995).

⁹ Nel presente studio, per praticità, farò riferimento alla poesia con il titolo che compare nelle versioni pubblicate (Owen 1963, 46-47).

¹⁰ Ciascun manoscritto è riprodotto in immagine JPEG da 72 dpi, risultato della conversione da file TIFF ad alta risoluzione. Nonostante l'accuratezza e la qualità delle riproduzioni digitali, una copia, per sua definizione, non preserva aspetti 'materiali' del documento cartaceo, quali filigrane, o tipo di carta. Tuttavia, l'immagine digitale garantisce un buon accesso alla documentazione testuale, mantiene lo spessore del tratto grafico e le sue sfumature o colori, rendendo almeno intuibili gli strumenti di scrittura.

¹¹ Il materiale è qui trascritto a seguito di autorizzazione della British Library CAS-708709-HJFX CRM:01769246. Come indicato nelle descrizioni della documentazione fornite dalla biblioteca, le poesie di Owen sono "scritte su fogli non rilegati di vari formati e grandezze diverse".

¹² Per le procedure di modifica del testo (tra cui la sostituzione), si fa qui riferimento alla classificazione proposta da Paola Pugliatti (1989-1990, 117-153). Si vedano anche le categorie pensate da C. Oriol-Boyer (2003, 32-4). Vorrei, infine, rimandare a una discussione teorica più esauriente della critica genetica, delle sue classificazioni e dei suoi principi che ho già proposto in due studi sui manoscritti di James Joyce (Natali 2008a; 2008b).

¹³ Chiave di lettura delle trascrizioni: (1) Le parti presumibilmente in matita sono in grassetto; (2) le eliminazioni sono indicate da una barra orizzontale sopra la parola; (3) le aggiunte sono in corsivo; (4) i termini la cui decifrazione è incerta sono seguiti da asterischi; (5) le parti di testo illeggibili sono sostituite da un punto interrogativo; (6) nelle sostituzioni, le cancellazioni sono indicate da una barra orizzontale e le nuove letture sono in corsivo. Spesso, l'ordine delle varianti non è chiaro: in tali casi, ci si limita a riportare le diverse letture trascrivendole nella sequenza in cui compaiono sul foglio. Per motivi di spazio, nel presente studio si è deciso di omettere la descrizione di dettagli quali l'andamento della scrittura o altre caratteristiche "fisiche" di ciascun manoscritto, anche alla luce della facile reperibilità delle copie digitali.

¹⁴ Analizzando la documentazione disponibile di alcune poesie precedenti al 1917, quali "1914" e "A New Heaven", emerge la tendenza ad apportare numerose sostituzioni, ma non è evidente una ricorsività nelle modifiche.

¹⁵ L'analisi traslascia consapevolmente, per limiti di spazio, la rete di termini legata all'idea di insensibilità e "dullness" (cfr. f18a e 35a, v. 9; 33a vv. 6, 9; 33va v. 7 e 34a v. 5). Questo tema, pur essendo indubbiamente rilevante in rapporto agli effetti della guerra sui soldati, è meno pervasivo di altri all'interno di "The Send-off".

¹⁶ Cfr. la discussione delle idee di "neurasthenia", "war neurosis" e "male hysteria" nella Prima Guerra Mondiale in E. Showalter (1987, 167-194) e L. R. Furst (2003, 169-175).

¹⁷ Si veda L.R. Yealand (1918); cfr. anche P. Leese (2001, 207-208).

¹⁸ Tale fenomeno è particolarmente evidente nella sostituzione di "slain" con "dead" (f33a, v. 5 e 34a, v. 3), oltre che nell'eliminazione di articoli determinativi in "the signal" / "signals" (f18a e 33a, v. 9) e "the lamp" / "a lamp" (f33a, v. 9 e 33va, v. 7).

Riferimenti bibliografici

- Owen Wilfred (1920), *Poems*, ed. by S. Sassoon, E. Sitwell, London, Chatto & Windus.
 — (1963), *The Collected Poems of Wilfred Owen*, ed. by C. Day Lewis, London, Chatto & Windus.
 — (1967), *Collected Letters*, ed. by H. Owen, J. Bell, London, Oxford UP.
 — (1983), *The Complete Poems and Fragments*, ed. by J. Stallworthy, 2 vols., London, Chatto & Windus.
 — (2009), *Selected Poems and Letters*, ed. by H. Cross, Oxford, Oxford UP.
 Caesar Adrian (1993), *Taking It Like a Man: Suffering, Sexuality, and the War Poets*, Manchester, Manchester UP.
 Cloutier Stephen (1995), "Not So Hidden Agendas: Wilfred Owen and His Early Editors", *Focus on Robert Graves and his Contemporaries* 2, 45-47.

- Cole Sarah (2003), *Modernism, Male Friendship, and the First World War*, Cambridge, Cambridge UP.
- Furst Lilian Renée (2003), *Idioms of Distress: Psychosomatic Disorders in Medical and Imaginative Literature*, Albany (NY), State University of New York Press.
- Hibberd Dominic (1992), *Wilfred Owen: The Last Year, 1917-1918*, London, Constable.
- (2002), *Wilfred Owen: A New Biography*, London, Weidenfeld & Nicolson.
- Hipp Daniel (2002), “By Degrees Regain[ing] Cool Peaceful Air in Wonder’: Wilfred Owen’s War Poetry as Psychological Therapy”, *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 35, 1, 25-49.
- (2005), *The Poetry of Shell Shock*, Jefferson, McFarland.
- Hynes Samuel (1990), *A War Imagined: First World War and English Culture*, London, Bodley Head.
- Leese Peter (2001), “Why are they not cured?”, in M. Micale, P. Lerner (eds), *Traumatic Pasts, History, Psychiatry and Trauma in the Modern Age 1870-1930*, Cambridge, Cambridge UP, 205-221.
- Lyon Philippa (2005), *Twentieth-Century War Poetry*, New York, Palgrave.
- McPhail Helen (1993), *Portrait of Wilfred Owen: Poet and Soldier, 1893-1918*, Petersfield, Gliddon Books.
- Mullini Roberta (1977), *Killed in action: saggi sulla poesia di Wilfred Owen*, Edward Thomas e Isaac Rosenberg, Bologna, Ponte Nuovo.
- Natali Iliaria (2008a), *‘That submerged doughdoughty doubleface’: Pomes Penyeach di James Joyce*, Pisa, ETS.
- (2008b), *The Ur-Portrait: Stephen Hero ed il processo di creazione artistica in A Portrait of the Artist as a Young Man*, Firenze, Firenze UP.
- Oriol-Boyer Claudette (2003), *Critique génétique et didactique de la réécriture*, Tolosa, CRDP Midi-Pyrénées.
- Phillips Kathy J. (2006), *Manipulating Masculinity: War and Gender in Modern British and American Literature*, New York, Palgrave.
- Pugliatti Paola (1989-1990), “Avantesto e spazio della scrittura”, *Il piccolo Hans* 64, 117-153.
- Purkis John Arthur (1999), *A Preface to Wilfred Owen*, London-New York, Longman.
- Saks Paul S. (2008), *Words are Never Enough: The Processing of Traumatic Experience and the Creation of Narratives. The War Poetry of Siegfried Sassoon and Wilfred Owen*, ProQuest, UMI Dissertations Publishing 3317775.
- Shephard Ben (2001), *A War of Nerves: Soldiers and Psychiatrists in the Twentieth Century*, Cambridge MA, Harvard UP.
- Showalter Elaine (1987), *The Female Malady: Women, Madness and English Culture*, London, Virago.
- Stallworthy Jon (1977), *Wilfred Owen: A Biography*, Oxford, Oxford UP.
- The First World War Poetry Digital Archive, <<http://www.oucs.ox.ac.uk>> (12/2007).
- Van Bergen Leo (2009), *Before My Helpless Sight: Suffering, Dying and Military Medicine on the Western Front, 1914-1918*, Farnham, Ashgate.
- Winter Jay (2000), “Shell-Shock and the Cultural History of the Great War”, *Journal of Contemporary History* 35, 7-11.
- Yealland Lewis Ralph (1918), *The Hysterical Disorders of Warfare*, London, Macmillan.

L'afflizione in seconda persona nella scrittura. Dall'alloglossia alle esperienze non autoctone

Oleksandra Rekut-Liberatore

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

Abstract:

According to the Jankelevitch classification, there's a death in the first, second, and third person which corresponds respectively to one's own, someone's beloved, and a stranger's death. This research deals with the trauma caused by the cancer of the Other who is the nearest and the dearest one (the death in second person). In Italian literature his father's tumour is the narrative centre of *Requiem* (1991) by Antonio Tabucchi, as well as of *Vita e morte di un ingegnere* (2012) by Edoardo Albinati. Her son's abdominal fibrosarcoma lay behind Paola Natalicchio's writing *Il Regno di Op* (2013). His wife's lung neoplasia is the main concern of *La fine del giorno* (2013) by Pierluigi Battista where the author's own tragedy – his woman's tumour – is compared to the identical partner's experience among some European writers like Michel Onfray, Magda Szabo, Doris Lessing and Philip Roth. The works under research represent a wide palette of different shades of suffering in second person that sometimes exceed the pain for its own identical diagnosis.

Keywords: cancer, death in second person, remorse, suffering, trauma.

Vladimir Jankélévitch (1977) distingue tre tipi di morte, in 3°, 1° e 2° persona:

1. La mort en TROISIEME PERSONNE est la mort-en-général, la mort abstraite et anonyme... c'est un objet comme un autre, un objet qu'on décrit ou qu'on analyse médicalement, biologiquement, socialement, démographiquement, et qui représente alors le comble de l'objectivité atragique.

2. La PREMIERE PERSONNE est en général le point de vue "réfléchi" de chacun sur soi-même... c'est en fait l'expérience vécue de la mort-propre, où coïncident l'objet de la conscience et le sujet du "Morir".

3. Le Toi de la DEUXIEME PERSONNE représente en effet le premier Autre, l'autre immédiatement autre et le non-moi en son point de tangence avec le moi, la limite prochaine de

1. La morte IN TERZA PERSONA è la morte-in-generale, la morte astratta e anonima... un oggetto che si descrive o che si analizza da un punto di vista medico, biologico, sociale, demografico, e che rappresenta dunque il colmo dell'oggettività atragica.

2. La PRIMA PERSONA, invece, è in generale il punto di vista "riflesso" di ciascuno su se stesso... è in realtà l'esperienza vissuta della morte-propria, in cui coincidono l'oggetto della coscienza e il soggetto del "Morire".

3. Il Tu della SECONDA PERSONA rappresenta il primo Altro, l'altro immediatamente altro e il non-io nel suo punto di tangenza con l'io, il limite prossimo dell'alterità. Perciò la morte di un essere

l'altérité. Aussi la mort d'un être cher est-elle presque comme la nôtre, presque aussi déchirante que la nôtre. (Jankélévitch 1977, 25-29)

caro è quasi come la nostra, quasi altrettanto lacerante della nostra. (Zini, 2009, 22-26)

Se alla “morte”, in questa perfetta, inoppugnabile classificazione, si sostituisce il “trauma” del congiunto e/o dell’emotivamente vicino, si possono passare in rassegna le opere sul cancro pubblicate negli ultimi decenni. Partendo dall’assioma che lega, in modo scontato e indubitabile, il trauma al tumore, diventa altrettanto evidente che si può vivere e descrivere la malattia in prima persona (i testi autobiografici), in seconda (l’ammalarsi dei propri cari) e in terza (gli scritti dei non coinvolti). Un posto a parte è riservato alla categoria intermedia della scrittura dei “co-traumatizzati” che prende le mosse dalla malattia dell’altro; non uno sconosciuto estraneo, ma il Tu per eccellenza. Il trauma e la tragicità che ne conseguono segnano indelebilmente la coscienza di chi assiste e sopravvive alla malattia e/o alla morte altrui.

La mort-propre est l'événement dévorant qui, une fois réduit au pur fait d'advenir, c'est-à-dire à la quoddité vide de l'advenue, étrangle tout savoir dès l'origine... Dans ces conditions, la deuxième personne s'offre à nous éventuellement comme un moyen de surmonter la disjonction... rien ne s'oppose à ce que ma conscience soit le témoin de ta mort, dès l'instant que la mort et conscience sont réparties sur deux têtes. (Jankélévitch 1977, 34)

La morte-propria è l’evento divorante che, una volta ridotto al puro fatto di accadere, cioè alla quoddità vuota dell’accaduto, strangola sul nascere ogni sapere [...]. A queste condizioni, la seconda persona si offre a noi eventualmente come un modo per superare la disgiunzione [...]. Niente infatti si oppone a che la *mia* coscienza sia il testimone della *tua morte*, dal momento che morte e coscienza sono suddivise su due teste. (Zini 2009, 30-31)

La nostra riflessione può prendere l’avvio da un periodo ipotetico: se la seconda persona fosse un genitore... A tal proposito Jankélévitch annota:

Quant à la mort de nos parents, elle fait disparaître le dernier intermédiaire interposé entre la mort en troisième personne et la mort-propre; le dernier glacis est tombé, qui séparait de notre mort personnelle le concept de la mort. (Jankélévitch 1977, 29)

Quanto alla morte dei nostri genitori, essa fa scomparire l’ultimo elemento intermedio frapposto fra la morte in terza persona e la morte-propria: è caduta l’ultima barriera protettiva che separava dalla nostra morte personale il concetto della morte. (Zini 2009, 26)

Il nucleo narrativo, il punto centrale di *Requiem* (2012 [1991]) di Antonio Tabucchi¹ – come conferma lo stesso autore in un auto-commento che in seguito farà parte di alcune riedizioni, portoghesi e non, dell’opera, oltre che della raccolta saggistica *Autobiografie altrui* – è un sogno-apparizione, un’epifania onirica del padre scomparso. Gli altri incontri con morti in *Requiem* – con Tadeus, Isabel e presumibilmente con Fernando Pessoa (nel testo un “alquém” [tizio], un grande poeta, il Convitato) – non sono che aggiunte successive, riverberi e rifrangenze, della prima trascrizione del *sonho* in lingua portoghese: “Scrissi allora tre capitoli che, in seguito, avrei situato all’inizio della storia: infatti, nella versione pubblicata del romanzo, l’episodio del Padre Giovane si trova nel quarto capitolo. Tentavo forse di dare una certa logica

narrativa ad un testo che si sottraeva alla narrazione romanzesca e per il quale avrei poi adottato il sottotitolo "Un'allucinazione" (Tabucchi 2003 [1999], 37). *Le rêve*, come unico modo di comunicazione con un trapassato nell'Aldilà, è frequente nelle opere sul cancro del prossimo.

Sovente il trauma in seconda persona, per malattia e morte del congiunto, è inscindibile dal rimorso. Anna Dolfi declina alcuni romanzi brevi e racconti di Tabucchi legati da questo sentimento. In *Requiem* esso è potente verso il padre deceduto di cancro alla laringe e ammutolito a causa di un intervento chirurgico nell'ultimo periodo della vita: "Quasi che la propria voce, utilizzata in assenza dell'altra, ne sottolineasse la mutilazione (l'inferiorità), accrescendo l'innocente colpa del figlio, incapace di vivere senza rimorso ogni oblio o accettazione" (Dolfi 2006, 259). Il narratore autobiografico, mai apparso con il nome, ma solo col vezzeggiativo "timidino", affibbiatogli dall'amico Tadeus, si tormenta per non aver punito, abbastanza e adeguatamente, il chirurgo colpevole della perforazione dell'esofago che "atravessou o mediastino e chegou ao pulmão" (2012 [1991], 56; "ha attraversato il mediastino ed è arrivato al polmone", Vecchio 1995 [1992], 61) del padre ed evoca inconsciamente – l'Inconscio, scritto maiuscolo, è nominato a varie riprese in *Requiem* – il genitore per esserne consolato. Il padre attenua e ridimensiona il suo senso di colpa, approvando il comportamento del figlio che si è trattenuto dal passare alle vie di fatto:

O que eu quero saber é se foste um bom filho, como é que reagiste com o médico que me operou. Olha pai, disse eu, não sei se fiz bem, devia talvez ter feito doutra maneira, devia ter esbofetado aquele gajo, era uma solução mais corajosa, mas não o fiz, é por isso que tenho este complexo de culpa, em vez de lhe ir à cara escrevi um conto sobre a conversa que tinha tido com ele e ele pôs-me um processo alegando que era falso, eu não consegui demonstrar a minha verdade ao juiz e perdi o processo... Não te rales, meu filho, disse o meu Pai Jovem, fizeste melhor assim, é melhor usar a pena do que as mãos, é uma maneira mais elegante de dar bofetadas. (Tabucchi 2012, 57-58)

Quel che voglio sapere è se sei stato un bravo figlio, come hai reagito col medico che mi aveva operato. Senti padre, dissi, non so se ho fatto bene, forse avrei fatto meglio a comportarmi in un altro modo, se lo avessi preso a schiaffi, quel tipo, sarebbe stata una soluzione più coraggiosa, ma non l'ho fatto, è per questo che ho questo senso di colpa, invece di prenderlo per il bavero ho scritto un racconto sulla conversazione che avevamo avuto e lui mi ha denunciato affermando che era tutto falso, io non sono riuscito a dimostrare al giudice la mia verità e così ho perso il processo... Non prendertela, figlio mio, disse il mio Padre Giovane, hai fatto meglio così, meglio usare la penna che le mani, è un modo più elegante di dare cazzotti. (Vecchio 1995, 62-63)

Nel capitolo successivo a quello del sogno, il significato della frase, scritta in punto di morte da Tadeus: "foi tudo culpa do herpes zoster" (38; "è stata tutta colpa dell'herpes zoster", *ivi*, 40), si chiarisce per merito del Copista che, fornendo un'acuta e profonda analisi del quadro di Bosch *Le tentazioni di Sant'Antonio*, presume che "o herpes é um pouco como o remorso, fica adormecido dentro de nós e um belo dia acorda e ataca-nos" (74; "l'herpes zoster sia un po' come il rimorso, se ne sta addormentato dentro di noi e un bel giorno

si sveglia e ci attacca”, 79). Flavia Brizio, usando l’herpes come sostituto del rimorso, afferma: “Tadeus avrebbe scritto ‘è stata tutta colpa del rimorso’ nel suo caso per aver amato di nascosto Isabel e non averlo detto all’amico e in quello di Isabel perché tormentata dal rimorso dell’aborto si è uccisa” (1994, 105). Ai presumibili tormenti interiori di Tadeus e di Isabel, seguiti da tragiche e irrimediabili conseguenze, si somma il *remorso*, già riscontrato, dell’io verso il padre che lo tormenta e distrugge nel presente contemporaneo al racconto.

L’opera tabucchiana è frutto di un delirio allucinatorio come ben si evince dal sottotitolo eloquente; non ci si deve meravigliare quindi delle palesi incongruenze che si realizzano nell’incontro sognato, sottolineate d’altronde già dallo stesso scrittore. Come, ad esempio, i passaggi molteplici dal piano dell’oralità a quello della scrittura e viceversa, fino ad arrivare a risentire e, di nuovo, a rendere scritta la voce del padre, muto e privo di fonazione per l’asportazione totale della laringe, e costretto a comunicare, negli ultimi anni, attraverso una “lavagnetta magica”: “Mi aveva turbato il semplice suono della sua voce... Aveva un buco in gola, all’altezza della faringe, come l’immagine che ne conservavo nella memoria prima che morisse: e da quel buco spaventoso usciva la sua voce, il suono prodotto dalla laringe che non c’era più” (Tabucchi 2003, 27-28).

Il portoghese, idioma assolutamente sconosciuto, ma parlato fluentemente e con proprietà dal genitore nel sogno, suggerisce la scelta – quasi inconsapevole – di una lingua straniera per la stesura del testo. Il lutto, ricorrendo all’alloglossia, può dunque essere espresso in una lingua diversa dalla propria. Come testimonia Tabucchi, già a partire dal titolo significativo, *Un universo in una sillaba* (1999), il centro d’irradiazione di *Requiem* è il sema “pa”, diversamente accentato in portoghese (“pá” da *rapaz*, ragazzo) e in toscano rustico (“pa” invece di padre); l’unico monosillabo lusitano, imparato e usato dal babbo prima di perdere voce. “Una sillaba per dire, in lingue diverse e mischiate, una inalterabilità originaria, e per giustificare l’evocazione di quell’unica altra, equivalente scrittura” (Dolfi 2006, 261).

Il rovesciamento dei ruoli padre/figlio, “Lui era un giovane di circa vent’anni / Io, al contrario, avevo la mia età, tale che avrei potuto perfettamente essere suo padre” (Tabucchi 2003, 28), si realizza anche nella vita reale quando si tratta di genitori gravemente malati.

In *Requiem*, come in qualsiasi altro scritto sul cancro vissuto in seconda persona, si coglie il disagio e la titubanza nel rivelare la verità all’ammalato e solo nel mondo onirico, dove è possibile accantonare persino la malattia e la morte – “depois vou-me esquecer logo que sair da Pensão Isadora, [...] logo que sair daqui esqueço tudo” (55; “appena me ne sarò uscito dalla Pensione Isadora mi dimenticherò tutto”, Vecchio 1995, 60) – al figlio è permessa l’autocoscienza.

Come osserva la Brizio (102), mentre è l’io-narrante a interloquire con Tadeus, Isabel e il Poeta, il dialogo con il genitore sembra l’unica eccezione: è il padre ad apparire con la domanda-trabocchetto “Quantas letras tem o alfabeto latino?” (54; “Quante sono le lettere dell’alfabeto latino?”, *ivi*, 58). Un evidente pretesto per passare a veri e propri quesiti esistenziali: “quero saber como é que acaba a minha vida” (55; “voglio sapere come va a finire la mia vita”, *ivi*, 59) e

“como é que reagiste com o médico que me operou” (57; “come hai reagito col medico che mi aveva operato”, ivi, 60). Alla dichiarazione del babbo che è stata la volontà del figlio a farlo venire, il quadro si ribalta: è l'io a voler sentire le risposte del padre. Il genitore sognato rappresenta e personalizza dunque un ingiustificato senso di colpa.

Al sogno tabucchiano è contrapposto il “verismo”, la nuda e cruda realtà del patire paterno e del suo racconto in *Vita e morte di un ingegnere* di Edoardo Albinati. Il vocabolo “cancro” – tanti scrittori del Novecento scelgono di non nominare la malattia – non viene mai trascritto; però dalla sintomatologia e dalle cure che risultano dalle pagine, oltre che dalla testimonianza orale di Albinati, diventa evidente e inequivocabile la natura del male taciuto. A differenza di *Requiem*, che viene pubblicato sette anni dopo la morte del padre, il testo è caratterizzato da una quasi contemporaneità tra la malattia del padre e la sua descrizione:

Mentre mio padre moriva lentamente io annotavo dentro di me i momenti cruciali della sua agonia. Prendevo appunti. Mi imprimevo in mente alcuni dettagli, certe parole, come ho fatto fin da bambino. Era un esercizio mnemonico, e anche quando mi trovai ad assistere alla malattia e alla morte di mio padre me ne sono servito. (Albinati 2012, 31)

Rendere per iscritto lo spegnersi del congiunto è, a volte, tanto difficile quanto raccontare il proprio cancro per via dell'incapacità oggettiva, nonostante tentativi che risultano sempre velleitari, di estraniarsi e di guardare la vicenda da fuori. Si va a cozzare, inevitabilmente, con una specie di crisi creativa, una *impasse* nel rappresentare le sofferenze altrui, una percezione profondamente dolorosa che si trasforma in un compito impossibile da realizzare, in un testo che non avrebbe il diritto di esistere:

Allora ha prevalso la vergogna e non ho avuto il coraggio di scrivere una riga, in quei giorni, mentre le cose stavano accadendo sotto ai miei occhi. Forse perché temevo che prima o poi sarebbe arrivato il momento in cui avrei dovuto scrivere una frase come “mio padre sta morendo”, oppure “cinque minuti fa è morto”. (32)

Il senso e lo scopo di descrivere il patimento altrui, anziché sfuggire e allontanare il ricordo dell'esperienza traumatizzante, nascondono il bisogno di non dimenticare manifestato attraverso l'elaborazione luttuosa realizzata con la scrittura:

Sono passati tre mesi e la vergogna si è attenuata, anche se non è scomparsa. E mentre questo sentimento sbiadisce un altro sentimento che non ho mai provato prima d'ora prende il suo posto, a un'angoscia ne subentra un'altra del tutto opposta, ed è la paura di dimenticare. (*Ibidem*)

Un altro aspetto che attiene agli scritti sul cancro del prossimo è il rapporto tra *malattia* e *funzione*. Non è possibile né ha senso mistificare o nascondere il dolore che si prova né con i medici né con gli estranei, mentre lo si fa spesso, per amore, con i familiari. È ciò che si dipana davanti gli occhi nel capitolo “Piangere piano” della *Fine del giorno*. A partire dall'afflizione della moglie (nel testo Silvia) per un tumore al polmone, Pierluigi Battista trasferisce il personale trauma interiore su un personaggio autobiografico P:

Un giorno in cui le cose non andavano affatto bene e Silvia stentava addirittura ad alzarsi dal letto, P. chiuso nel suo studio, non seppe soffocare le lacrime ma si premurò di piangere piano per non farsi sentire [...]. Lo stesso lamento dalla stanza in cima alle scale, dove Silvia piangeva: piano, per non farsi sentire. Questa lacrimevole e non programmata simultaneità fu per P. una rivelazione: la tragedia aveva invaso la sua casa, qualcosa si era spezzato e si attendeva con sempre minori speranze una catastrofe inevitabile, eppure in quelle stanze sature di pianto trattenuto restava orgogliosamente integro il rispetto per il dolore degli altri, qualcosa che non voleva cedere di schianto. (2013, 143-144)

A questa attitudine rispettosa di nascondere il *pathos* per non inferire sull'altro è contrapposta l'accusa rivolta al padre in *Vita e morte di un ingegnere*: la chiusura davanti ai familiari. Si intuisce il rimpianto di non riuscire ad avvicinarsi, a rompere la distanza invalicabile tra il sé e l'altro. Contrariamente al pensiero illuminante di Virginia Woolf, espresso nel saggio *On Being Ill*: “[...] illness is the great confessional” (1930, 14), Albinati svela che il malato non confessa sempre la sua vera e profonda essenza:

Pensavamo che alla fine si sarebbe tolto quella maschera, ce lo aspettavamo, cambierà, non può conservare questo atteggiamento di autocontrollo sino alla fine, lo aspettavamo tutti e per prima mia madre, invece quella maschera se l'è premuta sul volto sino alla fine, fino all'ultimo istante, nessuno ha potuto strappargliela, è morto con la maschera. (2012, 36)

In questo panorama un posto a parte spetta alla scrittura di genitori sui tumori infantili. Riflettendo sulla morte in seconda persona, Jankélévitch prende uno degli esempi più crudi e significativi, la figura della madre in lutto: “Aucune force ici-bas ne peut faire revivre ce précieux, cet incomparable “hapax” littéralement unique dans toute l'histoire du monde. Rien ne ressemble plus au désespoir de mourir que la désolation de cette mère navrée” (1977, 29; “Nessuna forza quaggiù può far rivivere questo prezioso, questo incomparabile *hapax* letteralmente unico in tutta la storia del mondo. Niente assomiglia di più alla disperazione di morire della desolazione di questa madre affranta», Zini 2009, 26). La diagnosi di tumore che colpisce un figlio è una specie di pre-lutto, un lutto possibile, prolungato e tragico, a cui si aggiunge la sofferenza illogica di una creatura innocente.

Angelo viene ricoverato nel *Regno di Op* – Op è l'acronimo di “oncologia pediatrica” – a soli due mesi. Dandosi del tu, Paola Natalicchio, madre di Angelo, così descrive il primo impatto con la malattia: “Tu pensavi solo: perché non a me, che magari posso sopportarlo? Perché a mio figlio? Proprio a mio figlio?” (2013, 5). L'autrice, pur davanti al felice superamento di un fibrosarcoma addominale da parte del figlio, “un raro tumore alla pancia impossibile da prevedere e da spiegare”, ribadisce l'importanza del ricordo immortalato nella scrittura:

Io non smetterò mai di raccontarla, la nostra trasferta nel Regno di Op. Perché ho imparato che il dolore non va mai rimosso, né sprecato. Esiste sempre un punto di leva per ribaltarlo, il dolore, e trasformarlo in qualcos'altro. (8)

Il pensiero, espresso all'inizio del libro, sul dolore che “non va mai rimosso, né sprecato” riaffiora nella conclusiva “Lettera dal futuro”, dove Paola diventa la portavoce di una

giovane amica con una storia di linfoma alle spalle: “Mi ha scritto che sono dieci anni che è guarita, e che non vuole dimenticare. Perché quando lo fa, sente di tradire se stessa” (147). L'atteggiamento della narratrice è lontano dall'essere vittimistico e passivo. Anzi, lo scopo evidente del libro è quello di spronare e incoraggiare i genitori degli oncomalati a coltivare la speranza che il cancro, a breve, possa diventare una malattia guaribile:

Poi ci fai pace, con le chemioterapie. La paura la perdi. Diventi bravo a chiuderla in un armadio e a buttare la chiave. Sorridi alle infermiere che entrano con in mano le siringhe giganti... Ci fai pace perché lentamente impari che un tumore di otto centimetri si può sciogliere come ghiaccio. E che il Regno di Op non è una prigione, ma un posto dove si possono guarire i bambini – e dove con un po' di pazienza, un po' di fortuna, forse guarirà anche il tuo. Bisogna concentrarsi su questo. (*Ibidem*)

Il testo invita ad aprirsi all'altro. Il racconto sulla guarigione dal morbo di Angelo s'intreccia alle storie dei tanti bambini ricoverati nel Regno di Op. Non esiste una linea di demarcazione tra il dolore personale e quello degli altri; gioie e sofferenze vengono condivise da tutto il reparto. Emblematico, in questo senso, è l'episodio della morte di Bernardo per un ependimoma, “un rarissimo tumore del midollo spinale”:

Poi Serena mi ha preso la faccia tra le mani. E abbiamo pianto in silenzio. Poi abbiamo pianto più forte. E poi mi ha detto due cose, che raccontano bene lei chi è. “Perché sei venuta? Perché ti stai prendendo pure questo dolore? Tornatene da Angelo, non è giusto che ti metti a piangere per noi”. E ancora: “Lo sai che ci ho parlato, mentre se ne andava via? Gli ho detto che adesso si deve occupare di Astrid, di Manuel e di tutti. Adesso vi deve portare fuori da lí. Mi ha detto che ci pensa lui”. (72)

Nel capitolo “Se fossi padre” la malattia del figlio viene vista attraverso gli occhi dell'altro familiare; Natalicchio parla a nome di tutte le mamme ricoverate assieme ai bambini, tentando di immaginare il trauma paterno:

Se fossi padre nessuno parlerebbe del mio dolore. E imparerei anch'io a pensare: prima la mamma, poi il piccolo. Solo dopo, io: così impotente, così accessorio, così incapace di proteggerli, così obbligato a proteggermi. Se fossi padre, nel Regno di Op, mi sentirei in colpa, non mi sentirei abbastanza, vorrei fare di più. Immotivatamente, inevitabilmente: se fossi padre starei più o meno così. (56)

Non usuale è il taglio narrativo che Battista adopra nel già menzionato *La fine del giorno* per descrivere il lento andarsene della moglie: il dolore in seconda persona, nei termini di Jankélévitch, è reso in terza persona grammaticale.

P. senti montare un'angoscia indicibile, senza respiro, una sensazione di stordimento mai provata prima... “C'è una grossa lesione al polmone destro e un processo metastatico già molto diffuso”. Lui reagì d'istinto, fingendo di non capire o sperando di non aver capito: “Lesione?” “Tumore?” “Operabile?” Il medico scosse la testa, costernato: “Temo proprio di no, ma non voglio dire cose azzardate. Non mi competono. Chieda all'oncologo”. “Inoperabile”, nel gergo medico-oncologico significa più o meno “spacciato”, inutile girarci intorno. Si infranse la speranza di non aver capito e il cuore di P. andò in pezzi. (20-21)

Battista, comparando il trauma in seconda persona a quello vissuto sulla propria pelle, osserva il rispecchiarsi dei due dolori; l'uno aumenta l'altro come per effetto della sovrapposizione di una lente di ingrandimento: "Ma il centro della catastrofe era lei, destinataria inerme di un messaggio terribile. Era a lei che avevano annunciato la morte. Ed era il suo sguardo, in quel preciso istante, a provocargli un dolore inaudito" (22).

La fine del giorno è un vero e proprio crogiolo letterario; l'intento intertestuale dell'autore è evidente già dal titolo palesamente baudelairiano. I libri citati sono numerosi e possono essere divisi in tre categorie: 1. quelli che trattano il rapporto tra un uomo maturo e donne giovani (la ricerca interrotta che interessava P. prima della malattia della moglie); 2. gli aggiornamenti Internet-medico-saggistici sul cancro (durante il decorso della malattia); 3. gli scritti sull'elaborazione del lutto per la perdita di un/a compagno/a (dopo l'esito fatale). Di tutta la bibliografia segnalata da Battista, in questa sede per noi saranno rilevanti solo le voci che riguardano il trauma in seconda persona. Tra le sue letture, estrapolando quelle che riguardano la neoplasia e rappresentano affinità al suo lutto, al primo posto troviamo (anche se l'indicazione bibliografica precisa è assente) *Féeries anatomiques* di Michel Onfray, germinato dal tumore al seno della compagna Marie-Claude. L'opzione di lasciare una donna nel momento in cui marito o compagno vengono a sapere del cancro viene severamente giudicata sia da Onfray (2003; trad. it. di Zaffarano, Toni 2012, 27-28) nel testo citato, sia da Battista (42-43) nella *Fine del giorno*. Il dolore e la reazione immediata alla diagnosi di Marie-Claude si riassumono in un urlo; e da quel suono – equivalente alla sillaba "pa" in Tabucchi² – nasce e si sviluppa un testo di taglio filosofico-saggistico sulle infinite fragilità e potenze del corpo umano. Il suicidio viene considerato da Onfray (17-18) come una delle conseguenze del trauma in seconda persona, un rimedio all'impossibilità di continuare da soli il cammino intrapreso in due:

Michel Onfray, uno scrittore francese che peraltro P. non aveva mai amato, dopo aver vissuto un'esperienza simile con sua moglie, ha descritto così il momento in cui gli venne scaraventato addosso un verdetto tanto duro e inappellabile: "Un fulmine mi avrebbe spaccato di meno in due". Ecco, non fu un fulmine. Fu più di un fulmine. P. sentiva il suo mondo deflagrare. (Battista 2012, 21-22)

Alla pena psichica si addizionano i sentimenti di impotenza e di colpevolezza davanti a chi si vorrebbe / si sarebbe voluto aiutare. Su questo punto il pensiero di Battista combacia con quello di Magda Szabó. Non a caso il titolo originale, in lingua ungherese, della *Ballata di Iza è Pilátus*:

P. aveva avuto la sensazione di essere rimasto improvvisamente senza reti di protezione. Come ha scritto Magda Szabó nella *Ballata di Iza*, interpretando i sentimenti di una donna cui avevano appena pronosticato una rapida morte del marito a causa del cancro, "il fatto che Vince tra tre mesi non ci sarebbe più stato e lei ora sapesse che lui non ci sarebbe più stato, la faceva sentire come se Vince fosse un prigioniero condannato a morte e avessero comunicato la data dell'esecuzione". Ma bastava questa consapevolezza per far sì addirittura che lei si sentisse "come un boia". "Come un boia", addirittura. Un senso di colpa dilaniante, alimentato dal solo fatto di conoscere il segreto di un destino segnato. (Battista 2012, 41-42)

La vita di Etelka, protagonista della *Ballata di Iza*, piena e ricca di impegni e di obblighi nei confronti del marito, si rivela improvvisamente inutile e vuota. Il suicidio, dopo la morte della sua “metà”, si presenta diversamente dal testo di Onfray. L’inaspettata e spontanea decisione di Etelka di uccidersi non è simultanea al verdetto medico fatale di cui il marito era ignaro e nemmeno alla sua scomparsa, ma – maturata da una concatenazione di eventi che valutati singolarmente sarebbero insignificanti – viene presa dopo lunga elaborazione (Szabó 1963; trad. it. di Ventavoli 2008).

Occorre aggiungere, sempre Battista alla mano, una nuova sfumatura al trauma in seconda persona, ovvero il senso di colpa che prova Jane Somers, l’*alter ego* di Doris Lessing (1983) per non aver empaticamente vissuto il cancro del marito e della madre. Per recuperare cerca di imporsi, *ex post*, punizioni e auto-afflizioni verso un’anziana ed estranea signora:

P. leggeva *Il diario di Jane Somers...* per vedere riflesso in quelle pagine l’inevitabile senso di colpa di chi resta e si tortura pensando di aver mancato in qualche cosa, di non essere stato adeguato e provando un tremendo rimorso quando (e se) si affacciano pulsioni vitali anche in assenza di chi se n’è andato. (Battista 2012, 154)

Inoltre, a proposito del cancro vissuto in seconda persona, Battista segnala gli scritti di Philip Roth, più lontani dalla sua sensibilità rispetto ai libri sovraccitati. L’autore si sofferma su Roth, interpretando come “oscene”, “spudorate”, “sconvenienti”, “ciniche” ed “egoistiche” le curiosità del settantenne per il corpo corroso dalla malattia di una trentenne:

Proprio quella mattina, alle prime ore di un’alba insonne, prima di accompagnare Silvia per gli esami che avrebbero diagnosticato il tumore, P. aveva infatti sottolineato a matita i passaggi cruciali dell’*Animale morente* in cui il protagonista faceva i conti con il tumore che aveva colpito la sua giovane amante... L’accostamento che da quell’istante sarebbe apparso una sconveniente profanazione – sesso e cancro, due polarità, nel cuore di P., esistenzialmente inconciliabili – era esattamente al centro del romanzo di Philip Roth che P. stava studiando quando il cancro, quello vero, era venuto così repentinamente a distruggere il mondo dei suoi affetti. (104-105)

La seconda persona, come ricordano sia la Lessing che Roth, non è necessariamente e sempre un parente, ma può essere semplicemente qualcuno a cui si vuole bene e si è affezionati. In *The Dying Animal* questo ruolo è affidato a Consuela Castillo, un’allieva ed ex-amante del narratore. Ben più di un lustro dopo la loro separazione, Consuela, colpita da un cancro al seno, riappare improvvisamente nella vita dell’ex-professore – episodio riportato, tra l’altro, nel libro di Battista:

Gli racconta le peripezie delle cure che l’hanno fatta diventare calva. Gli spiega la ragione di quella visita inattesa: “Tu hai visto il mio corpo nel suo momento più glorioso. Perciò volevo che tu lo vedessi prima che sia rovinato da quello che vogliono fare i dottori”. (106)

Il problema del distacco tra l’“io” e il “tu” si presenta nella chiusa dell’*Animale morente*. L’istinto di autoconservazione, per quanto possa sembrare crudele, fa

oscillare il personaggio tra la totale condivisione del dolore altrui e l'egoistico tenersi da parte con lo scopo di preservare la propria integrità psicofisica. Quella di Roth è un'opera aperta, il cui finale traccia entrambe le possibilità. In *The Dying Animal* la notizia della malattia grave della ragazza viene preceduta da un'inquietante visione notturna. Dal sogno sul padre di Tabucchi arriviamo al *dream* premonitorio sulla giovane donna sofferente in Roth con cui si chiude la nostra ricerca:

Christmas 1999. I dreamt of Consuela that night. I was alone and I dreamt that something was happening to her and I thought I should call her. (2002 [2001], 113)

Note

¹ È comprovata l'influenza di Jankélévitch su Tabucchi. Basta consultare, tra gli altri, il saggio di Pinzuti (2008) e di Dolfi (2010).

² L'incrocio casuale tra *Requiem* di Tabucchi e *Il corpo incantato* di Onfray sono i quadri di Hieronymus Bosch.

Riferimenti bibliografici

- Albinati Edoardo (2012), *Vita e morte di un ingegnere*, Milano, Mondadori.
- Battista Pierluigi (2013), *La fine del giorno*, Milano, Rizzoli.
- Brizio Flavia (1994), "Dal fantastico al postmoderno: *Requiem* di Antonio Tabucchi", *Italica* 1, 96-114.
- Dolfi Anna (2006), *Tabucchi. La specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni.
- (2010), *Gli oggetti e il tempo della saudade. Le storie inafferrabili di Tabucchi*, Firenze, Le Lettere.
- Jankélévitch Vladimir (1977 [1966]), *La mort*, Paris, Flammarion. Trad. it. di Valeria Zini (2009), *La morte*, Torino, Einaudi.
- Lessing Doris (1983), *The Diary of a Good Neighbour*, London, Michael Joseph; trad. it di Marisa Caramella (2011), *Il diario di Jane Somers*, Milano, Feltrinelli.
- Natalicchio Paola (2013), *Il Regno di Op*, Torino, Einaudi.
- Onfray Michel (2003), *Féeries anatomiques. Généalogie du corps faustien*, Paris, Grasset & Fasquelle. Trad. it. di Michele Zaffarano, Luigi Toni (2012), *Il corpo incantato. Una genealogia faustiana*, Milano, Salani.
- Pinzuti Eleonora (2008), "Sub specie Jankélévitch", in A. Dolfi (a cura di), *I «notturni» di Antonio Tabucchi* (Atti di seminario. Firenze, 12-13 maggio), Roma, Bulzoni, 143-154.
- Roth Philip (2002 [2001]), *The Dying Animal*, London, Vintage. Trad. it. di Vincenzo Mantovani (2002), *L'animale morente*, Torino, Einaudi.
- Szabó Magda (1963), *Pilátus*, Budapest, Magvető. Trad. it. di Bruno Ventavoli (2008), *La ballata di Iza*, Torino, Einaudi.
- Tabucchi Antonio (2003 [1999]), *Autobiografie altrui. Poetiche a posteriori*, Milano, Feltrinelli.
- (2012 [1991]), *Requiem. Uma alucinação*, Alfragide, Dom Quixote. Trad. it. di Sergio Vecchio (1995 [1992]), *Requiem. Un'allucinazione*, Milano, Feltrinelli.
- Woolf Virginia (1930), *On Being Ill*, London, Hogarth Press. Trad. it. di Nicola Gardini (2006), *Sulla malattia*, Torino, Bollati Boringhieri.

Visible Bullets: Critical Responses to Shakespeare's Representation of War

Paola Pugliatti

Università degli Studi di Firenze (<paola.pugliatti@gmail.com>)

Abstract:

Although war is ubiquitous in Shakespeare, criticism on this topic has been sporadic and sparse. A seminal book by Paul Jorgensen, *Shakespeare's Military World*, was published in 1956, but was not followed by other substantial literary studies. Not even "new historicism", the critical movement developed in the 1980s and 1990s, and which was alert to the examination of all early modern cultural formations, devoted attention to the representation of war in Shakespeare. While, interestingly, in those same years, Shakespeare's representation of war was examined by jurists in connection with the "just war" principles, it was only in the late 1990s that the topic started to gain ground in the work of professional Shakespeareans, as seen in the publications of a few book-length studies and collections of essays (de Somogyi, Taunton, Barker, King and Franssen, Pugliatti, Quabeck). This new wave of interest had also been preceded by seminars and conferences starting in 2003, a significant date with regard to the waging of war, with the invasion of Iraq and the war of aggression which followed. Indeed, as this article intends to show, the most crucial factor in determining, or reviving, interest in this dimension of Shakespeare have been the wars being waged in the world. It is certainly to be hoped that the study of war in Shakespeare may not again sink into oblivion; but, more importantly, it is hoped that its discussion may not be revived, as happened in the past, in the harsh light of more wars being waged around the world.

Keywords: Early Modern Culture, Politics, Shakespeare Criticism, War.

1. *Preliminary*

In spite of the omnipresence of war in the Elizabethan theatre of the 1590s and especially in Shakespeare's works, very few studies have been devoted to this topic or have discussed the interrelation between the theatrical representations of war and the warlike spirit of the Elizabethan era, which is also witnessed by the production of an exceptional number of war manuals. Surprisingly, Paul A. Jorgensen's 1956 seminal book was not followed by other substantial studies until the 1990s, when two books on war in Shakespeare were written by Theodor Meron (1993; 1998), a professor of international law. In addition to these, a long article by Steven Marx which tackled the issue of war in Shake-

speare by discussing the complementary issue of peace was published in 1992, 49-95. But it was only in the late 1990s that the book-length study of war in Shakespeare and his contemporaries was resumed by Shakespeare scholars. In 1998 Nick de Somogyi published his *Shakespeare's Theatre of War* and in 2001 Nina Taunton's *1590s Drama and Militarism* appeared. That the issue of war has finally gained ground in the crowded field of Shakespeare studies is further shown by a recent book by Simon Barker (2007). Finally, the most recent contributions in this inexplicably neglected field of study are *Shakespeare and War*, edited by Ros King and Paul Franssen (2008) and my own *Shakespeare and the Just War Tradition* (2010); their publication shows that further reflection on this issue is indeed appropriate; and further reflection was indeed provided by a recent book by Franziska Quabeck (2013).

The renewed wave of interest shown by the works published since 2007 was preceded and prepared by seminars and conferences taking place inside the Shakespeare community: in 2003 two seminars on "Shakespeare and War" were chaired by Paul Franssen and Ros King at the Utrecht ShinE (Shakespeare in Europe) Conference; in 2005, the topic of the Cracow ShinE Conference was "Shakespeare in Europe: History and Memory" and some of the papers read on that occasion were devoted to discussing issues connected with war; finally, in 2008, Clara Calvo chaired a seminar on "Shakespeare, Memory and War" at the biannual International Shakespeare Conference in Stratford-upon-Avon. The first two of these occasions produced papers which have now been collected and published¹; some of them (Simon Barker's at the Utrecht Conference and mine at the Cracow meeting) have been expanded into book-length studies; at the 2009 Conference of the British Shakespeare Association, Clara Calvo and Ton Hoenselaars chaired a seminar on "Shakespeare in Wartime"; a Conference entitled "Wartime Shakespeare in a Global Context" was held in Ottawa in September, 2009 and the ESRA (European Shakespeare Research Association) Conference, which was held in Pisa in November, 2009, was devoted to "Shakespeare and Conflict".

2003, the date of the first of those seminars and conferences, is a significant date as far as the wars being waged around us is concerned. In the month of March of that year, Iraq was made the object of a military invasion and of a preventive war which many considered a downright aggression; by the same time, the military engagement in Afghanistan was already proving destructive as well as inane. Evidently, this kind of atmosphere affected even the usually secluded academic world and a need to discuss the issue of war started to be manifested even in the most secluded of its sectors, that of literary scholars and, in particular, of Shakespeareans.

As we shall see, actual wars being waged in the world have been the most crucial factor in determining, or reviving, interest in the treatment of war in Shakespeare's work. Indeed, the most convinced (if not convincing) arguments for the hypothesis that Shakespeare himself may have served in war were conceived by an Englishman while he was serving in World War I.

2. *Shakespeare's Military Service*

So pervasive and ubiquitous is war in Shakespeare, so detailed and pregnant the military world he has staged, so competent and professional the discourse of war by which he has represented the issues and reproduced the parlance connected with that world, that some critics have hypothesized that, at some stage, Shakespeare may have served in the Low Countries. There is, however, disagreement about the time in which his military service is imagined to have taken place.

The first hypothesis places Shakespeare's service in the Low Countries in or around 1605. It was William J. Thoms who, in 1859, suggested that Shakespeare spent some time serving in war. Thoms, Schoenbaum says, was "a peaceable antiquary [who] conscripted the poet for military service in the Low Countries – a William Shakespeare, he triumphantly noted, is listed in 1605 in a muster roll of hired soldiers within Barlichway Hundred, in the village of Rowington". Schoenbaum believes that "Thoms has of course confused the poet with some namesake"; for "Rowington had his quota of Shakespeares" (1975, 87-88)². Other – even less reliable, but more elaborate – hypotheses have been advanced, argued mainly on the basis of Shakespeare's alleged expertise in matters of war. For some, serving in war seemed a realistic way to fill in the "lost years" and a sound explanation for young Shakespeare's departure from home: war could indeed be an apt and honourable activity to choose for a *pater familias* who has decided to leave his wife and children and an apt excuse for him to abandon the province and launch on more "international" enterprises. Sir Duff Cooper argued this view after World War II but the idea had come to him while he was serving in World War I. One night, he says, a Sergeant Shakespeare who served in his battalion was killed by a gas explosion: "Thus, on the fields of Flanders", Cooper says, "the name seemed to strike some dim echo out of the past" (1949, 6). Sir Duff had with him a small volume of Shakespeare's comedies (many English soldiers are said to carry with them copies of Shakespeare's works while engaged in war); he decided to start reading *Love's Labours Lost* and was surprised by the fact that a text which he considered "fanciful, [...] artificial [...] and remote from the workaday world" was full of war metaphors; and was directly startled when he met the word "corporal" (8). The only thin piece of external evidence which Sir Duff produces to substantiate his hypothesis is the presence of Leicester at Kenilworth in 1585: "Is it not much more than probable", he says, "that a young man, with an able body, a stout heart and a thirst for adventure, instead of setting forth on the ninety miles walk to London, [...] should have preferred to walk the thirteen miles to Kenilworth, and offer himself as a voluntary recruit to one of the most remarkable men of the age?" (32). Cooper's further arguments, in the following pages, are entirely based on internal evidence, that is, on quotations from Shakespeare's works whose content is discussed on the basis of Sir Duff's own knowledge of military life and of his experience of war.

Thus, the issues connected with war have become one more source of frustration as regards Shakespeare's biography. "The idea is gruffly dismissed by scholars", J.R. Hale suggests; however, he expresses the opinion that the hypothesis is "least bizarre than trying to deduce a professional basis for the wealth of his allusions to horticulture, medicine, and the law" (1985, 89). Jorgensen appreciates at least one aspect of Cooper's theorizing, namely, "Cooper's important assertion that Shakespeare was ignorant of ranks above the captaincy" (1956, 64); and Charles Edelman seems to appreciate the same issue in Cooper's treatment of the topic when he says that "Duff Cooper was able to determine that the language and conduct of such characters as Othello and Enobarbus are those of a hard-fighting NCO, hence the author who created them must have held that rank" (2000, 1).

3. *An Ignored Pioneer*

When, in 1956, Paul A. Jorgensen wrote his book *Shakespeare's Military World* he could only establish a dialogue with Shakespeare's plays, the contemporary war conduct books and some criticism, mainly on the history plays, in which, however, war was not the main topic. The writers he acknowledges in the Preface of his book are mainly scholars of Renaissance military literature and only a few authors of "studies of war and peace in Shakespeare's day and in the early Tudor period" (ix). Indeed, Jorgensen's was certainly the first attempt to discuss war in all of Shakespeare's work. His interest was markedly historical: "I have tried to interpret [Shakespeare's] concept of war and his military personnel in Renaissance terms", he said and added his conviction that "Shakespeare's ideas were primarily those of his own day"; and that "he altered even classical history to agree with contemporary doctrine" (viii). Jorgensen's historicism is neither of the "old" type nor, obviously, of the "new" type; it is the kind of historicism which we find in Lily Campbell's 1947 book. Campbell ranks herself among those critics who believe that "there is in the history plays a dominant political pattern characteristic of the political philosophy of the age". She further clarifies her position saying: "I do not believe that a poet exists in a vacuum, or even that he exists solely in the minds and hearts of his interpreters [...] His ideas and his experiences are conditioned by the time and the place in which he lives" (1947, 6). Adopting a similar perspective, Jorgensen reads war in Shakespeare as connected to the discourse which developed in contemporary England, especially in the works of writers of war manuals, which constituted the commonsensical knowledge which Shakespeare absorbed and translated into stage tales and discourses. Jorgensen believes that Shakespeare "was not a professional, nor even a conscientious student of military science", but also that "most of his military ideas would have been recognized as real, perhaps urgent, when they were first spoken from London stages" (ix). The general idea he transmits

and discusses, therefore, is that of a culturally bound discourse and therefore of a view of war which does not challenge established ideas and ideologies. Even when he discusses “discords”, as in chapter II, Jorgensen (wisely) avoids presenting Shakespeare’s texts as contrasting the contemporary *doxa* and deals, instead, with what was recognized as discordant elements: lack of order in battle array and in manoeuvre, dissensions among the personnel, the problems arising from divided command, insubordination, chaos following disruption of military hierarchy and so on. Nowhere is Jorgensen tempted by “ironic” readings of Shakespeare’s attitude as challenging ideas established since Vegetius or Frontinus and even since Plutarch. When he quotes Machiavelli, reference is generally made to passages in which the Florentine secretary warns against the perils of insubordination and lack of order. More generally, the dominant note and Jorgensen’s main interest is that of showing harmony with, and adherence to, contemporary ideas.

But Jorgensen also produced extremely insightful analyses and a fine critical and historical exegesis, tackling the whole of Shakespeare’s work, especially focussing attention on the representation of the military: from that of the higher ranks to the lower troops which Falstaff (realistically) defines as “food for powder” to a discussion of the place of the soldiery in society.

As I said, Jorgensen’s seminal book was not followed by other substantial reflections by Shakespeare scholars until the late 1990s: it is as if the cold war years had frozen all discourse on this aspect of Shakespeare’s work; more realistically, the discourse of war was no longer fashionable as it had been during World War II and its aftermath. During those silent decades, a remarkable exception is another “classic” of the Shakespeare and war criticism, a short text by J.R. Hale which was published in 1985. Hale was professor of Italian history and, among other things, he had started to publish books and articles on war in the Middle Ages and in the Renaissance in 1961, when *The Art of War in Renaissance England* appeared, and devoted to the study of warfare and of related topics a large part of his research activity until 1990, when *Artists and Warfare in the Renaissance* was published. Apart from the perspicuity and lucidity of his reflections on war and the Renaissance, Hale’s comments on Shakespeare in “Shakespeare and Warfare” and, *passim*, in other of his works, offer a precious source of inspiration.

4. *Pacifism*

The temptation to read the representation of war in Shakespeare as mirroring Shakespeare’s own ideas on what has been defined “a unique human interest and activity, with its own character, its own self-images, its own mystiques, its own forms of organization” (Hale 1985, 9), has always been strong. Alternatively, commentators have argued for a militarist or an antimilitarist stance on the author’s part, in the first instance reading mainly *Henry V* and in the

second *Troilus and Cressida*. In 1992, *Renaissance Quarterly* published a long article by Stephen Marx bearing the unambiguous title “Shakespeare’s Pacifism”. Stating that Shakespeare “repeatedly dramatized the disagreement between militarist and pacifist perceptions of warfare”, Marx intended to show “Shakespeare’s development from a partisan of war to a partisan of peace in the course of his career” and places the turning point of this supposed development “between 1599 and 1603” (49). Connecting the change in perspective to the culture of pacifism which he considers “the dominant Stuart mode of expression” (58), Marx rightly argued that *Troilus and Cressida* may be read as an antimilitarist critique and that the praise of peace is clearly expressed in such plays as *Cymbeline*, *Pericles* and *The Winter’s Tale*. In order to show that Shakespeare experienced a radical change of mind, however, he unconvincingly argued the idea that Shakespeare’s earliest history plays undeflectively celebrate militarism and that during the Elizabethan years Shakespeare chose, at least, to please the public (if not his own mind) that wanted “glorification of chivalric battle and of English victory over France” (63). Indeed, if it is, on the one hand, true that the Trojan war in *Troilus and Cressida* “is portrayed not in terms of glamor, glory, or heroism but rather as cruel butchery” (80), less arguable it is that the *Henry VI* plays stage unambiguously the glorification of warfare.

The idea of a “pacifist” Shakespeare was launched again some years later by Laurence Lerner. In an article published in 1995, entitled “Peace Studies: A Proposal”, Lerner half seriously endorsed the birth of a field of pacifist literary studies on the model of Women’s Studies, Gay and Lesbian Studies, Black Studies and so on (641-643). In order to try and exemplify what appears to him the correct method for pursuing the kind of perspective which he is elaborating, Lerner chooses Milton’s *Paradise Lost* and *Henry V* as test-cases. The idea is to tackle texts whose militarism is apparent and see if there are in them any elements which subvert or contradict the surface impression. As far as Shakespeare’s play is concerned, Lerner says that “A pacifist reading of *Henry V* will search for two things. First, for those moments when the text complicates the simple heroism which it appears to glorify; and second, those occasions when we resist the text, by measuring it against criteria which, as readers committed to a contrary ideology, we bring it bear on it” (646). Useless to say, he will find a number of those moments inside and outside the field of Agincourt; thus, Lerner ranked himself among the critics who have read *Henry V*, so to speak, against the grain (or “ironically”), stressing its ambivalence (a tendency to which I will return in the following pages).

5. Militarism and Antimilitarism: Wartime Shakespeare and *Henry V*

Henry V is indeed an extraordinarily ambivalent and perhaps ambiguous play. As Gary Taylor says, its critics

almost all divide into two camps: partisans of Henry and partisans of pacifism. Partisans of Henry generally like the play, interpreting it as a blunt straightforward Englishman's paean to English glory; [...] Partisans of pacifism either dislike the play intensely, or believe that Shakespeare [...] himself intensely disliked Henry, and tried hard to communicate this moral distaste to the more discerning members of his audience. (1984, 1)

The alleged ambivalence of the text has made and is still making its exploitation in different contexts and to opposite ends possible and has produced a number of what was once termed "ironic" readings. These are generally aimed to show that the play has the nature of a double assertion, namely, that while, on the surface, it glorifies Henry and his enterprise, it is run through by a hypotext which suggests that Henry is a cynical double-dealer³. In an essay published in 1984, Richard Levin argued that the authors of what he calls "the new orthodoxy" had simply "misinterpret[ed]" Shakespeare (1984, 141) as they had misinterpreted Hazlitt's judgement of Henry from which many of the "ironic" readings were determined (1817).

The same year, an article by Graham Holderness, which can be read as an (indirect) answer to Levin's critique, appeared (1984). In it, Holderness challenges the idea that there is a "correct" interpretation (versus "misinterpretations") of any text. His attention is directed towards the way in which certain institutions – social, political and artistic – have exploited "Shakespeare" by appropriating *Henry V* in the year 1944: G. Wilson Knight's patriotic essay "The Olive and the Sword" (1944), Olivier's film *Henry V* and Tillyard's book *Shakespeare's History Plays* (1944)⁴. The 1944 revival made use of the play in a moment of national crisis and made it complicit, Holderness says, "with that ideology of national unity which the leading sections of British society [...] were fighting to forge and perpetuate throughout the war" (1984, 27).

World War II, in any case, was not the first occasion on which, in a moment of crisis, *Henry V* was evoked publicly to raise patriotic feelings. In an article about the tercentenary celebrations of Shakespeare's death in 1916, Balz Engler discusses the way in which, in spite of the war, those celebrations took place both in England and in Germany. In England, Engler says, during four days, separate institutions paid homage to the national poet: "on Sunday the Church, on Monday politics, on Tuesday the arts, on Wednesday education" (1991, 105). The interesting thing for the present argument is that "The beautiful memorial programme printed for the occasion contains 'Notes on Shakespeare the Patriot', concerning his views on language, patriotism, the fleet, etc., and illustrating them with passages mainly from *Henry V*" (107).

Nor are the tercentenary celebrations the only instance of an appropriation of Shakespeare and of *Henry V* during World War I; in his famous 1918 British Academy speech, significantly entitled "Shakespeare and England", Walter Raleigh suggested that "There is certainly no other English poet who

comes near to Shakespeare in embodying our character and our foibles” (1918, 11). Repeatedly, Raleigh evokes parallels between the war scenes staged by Shakespeare and the present war: “We entered on the greatest of our wars with an army no bigger, so we are told, than the Bulgarian army. Since that time we have regimented and organized our people, not without success” (*ibidem*); and he does not spare the Germans who, he argues, in the present time, “have made a religion of war and terror, and have used commerce as a means for the treacherous destruction of the independence and freedom of others” (15). They “were once the cherishers, as now they are the destroyers, of the inheritance of civilization” (*ibidem*)⁵. Therefore, he concludes, “For the present, [...] the best thing the Germans can do with Shakespeare is leave him alone” (16).

6. *Further Appropriations: the Jurists' Point of View*

Also scholars not professionally engaged in the study of literature have discussed the issue of war starting from *Henry V*. Theodor Meron is Emeritus professor of international law at the New York University Law School, was president of the International Criminal Tribunal for former Yugoslavia and a member of the International Criminal Tribunal for Rwanda and, among other activities in this field, he has served as counsellor to the U.S. Department of State and to the Israeli Foreign Ministry. Although he is not a professional reader, Meron is probably the scholar who has written most about Shakespeare and war. David L. Perry teaches Ethics at the U.S. Army War College in Carlisle, Pennsylvania. He has written an interesting “pedagogical” article on *Henry V*, founding his evaluations on the just war doctrine. Given their professional engagement, for these scholars, *Henry V* has become the ideal test-text for the illustration, in technical juridical terms, of issues concerning the modern regulations of both the *jus ad bellum* and the *ius in bello*; their perspective, therefore, is the just war doctrine, as it has developed from its origin to the international agreements contained in the Hague and Geneva Conventions.

Meron’s first book is entitled *Henry’s Wars and Shakespeare’s Laws*. In it he uses *Henry V* “as a vehicle to analyse the issues of war that governed, or should have governed, [the battle of Agincourt] and to develop an intertemporal, historical perspective on the law of war and its evolution” (1993, 211). The second of Meron’s books is entitled *Bloody Constraint*, with a subtitle: *War and Chivalry in Shakespeare*. In it, Meron expands on the topic of the chivalric principles obtaining in the late Middle Ages and on the way in which these are reflected in Shakespeare’s representation of war.

David Perry has written an article entitled “Using Shakespeare’s *Henry V* to Teach Just-War Principles”, in which he uses Shakespeare’s text to show his students the flouting of all the principles elaborated by international law as regards both the right cause to wage war and the norms regulating the con-

duct of hostilities. Perry's didactic concerns find in *Henry V* the exemplary text to teach what should by no means be done both as regards the *ius ad bellum* (just cause and right intention) and as regards the *ius in bello* (non-combatant immunity, proportionality and treatment of prisoners), which – he remarks – in the play are infringed in many ways.

These two readings, although developing contrary arguments, end up by producing the same – more or less explicit – conclusion about Shakespeare's attitude to war. For Meron, Shakespeare was not a warmonger: he was ready to justify Henry's conquest because he believed that its cause was just. Perry's conclusion is implicit but more on the "ironic" side: by exposing all of Henry's faults, Shakespeare showed clearly what his idea of an unjust war was. Once again, two Shakespeare readers have interpreted the play in entirely different ways; but Shakespeare critics have known for a long time that the play's "meaning" has been constructed by its contradictory readings as precisely that of a conflictual experience.

7. *The New Historicism and Beyond: the 1980s and '90s*

The 1980s and the 1990s were dominated, in Shakespeare scholarship, by the movement known as "New Historicism" and, less pervasively, by the complementary but different movement known as "Cultural Materialism". Both had a lot to say about Shakespeare and the Renaissance and both had a lot to say against what they considered the failure of "old historicism": mainly, the tendency to view cultural formations as monolithic expressions. Surprisingly, war was not a favourite topic with either new historicists or cultural materialists. "It is a striking fact", N. de Somogyi rightly remarks, "that, despite its obsession with violence and power, New Historicism has neglected the subject of early modern war" (1998, 5). Indeed, the new historicists' suspension of interest in the issue of war is surprising mainly because that school of criticism produced a number of theoretical statements about the ways in which the past is constructed (and should be reconstructed). Although the composite and heterogeneous image the New Historicism elaborated of the Renaissance was not entirely new, the kind of broadly intertextual connections it established and the redrawing of the boundaries between the literary and the non-literary it performed and encouraged represented an exciting experience for Renaissance scholars: an experience from which the study of the representation of war would certainly have profited. Greenblatt's "Invisible Bullets" is one of the few essays in which, although tangentially, the issue of war in Shakespeare appears. The text under discussion is, once more, *Henry V*. What Greenblatt suggests in this enormously influential piece of criticism, which is also the manifesto which launched the subversion-containment formula, is a sort of second-degree "ironic reading" of the play. Starting from a view which is not far from Hazlitt's (that, in spite of everything, we like Henry in the play),

Greenblatt discusses the “everything” which apparently subverts “the monarch’s glorification” (first-degree ironic reading) but which ends by intensifying Henry’s glorification. In other words, the idea is that “the subversive doubts the play continually awakens originate paradoxically in an effort to intensify the power of the king and his war”. In short, “the play’s central figure seems to feed on the doubts he provokes” (second-degree “ironic” reading); (1988, 62-63).

Curtis Bright wrote his book in 1996, a moment in which the influence of New Historicism was waning; thus, it was finally possible – and it had almost become fashionable – to question its very historicity. Bright – who declared to have been inspired by the kind of Marxist analysis suggested in “the first chapter of Frederic Jameson’s *The Political Unconscious*” (1996, 35)⁶ – mounted a sharp critique of the methods and of some of the tenets of the New Historicism and especially questioned the historical competence of its practitioners. His contention is both against the traditional “reverential historiography” which tended “to represent the Elizabethan era as a time of ‘order’ when people ‘consented’ to be ruled by a powerless state” (3) and “the new historicists’ supposedly alternative view of the Elizabethan world”. The latter, Bright says, although they deny the monolithic character of cultural and historical formations, “tend to preface their cultural analyses by claiming that the state’s lack of a standing army, police force and/or secret service crippled its domestic coercive capabilities” (6) and thus tended to pronounce the power as powerless and only describable in terms of theatricality. Bright, then, concludes his argument by stating that “New historicists made the simple mistake of writing about history without be(com)ing historians” (8). His fundamental tenet, on the contrary, is the dominance of a *regnum Cecilianum*, a powerful and cruel regime which dictated the *Realpolitik* both at home and abroad. Bright’s arguments spring from the reading of a corpus of texts which, he says, has been neglected by historians, namely, “the oppositional discourse, largely written by English Roman Catholic exiles on the continent” (1-2) which (obviously) described the Cecilian regime as a state of terror. As regards the wars being waged by that regime, Bright contrasts the idea of “Spanish aggression against poor little England and of the Cecilian faction as a peace party” and argues, on the contrary, that “The regime’s constant provocation of Spain beginning at least by 1568 [...] was not countered in any significant way for twenty years” (5) and that, therefore, the Spanish “aggression” was only a delayed response to continuous provocations. In Part II of his book, Bright outlines the possibility of Burghley’s responsibility in Marlowe’s murder. Finally, in Part III, he discusses militarism as represented in Shakespeare’s *Henriad* and reads the four plays as reflecting “antagonistic collective discourses” or as “political allegory dramatizing medieval history to comment on Cecilian strategies from 1569 to 1599” (171).

Nick de Somogyi expresses, in the Introduction to his book, a more nuanced methodological critique as regards the achievements of the New His-

toricism, keeping at a safe distance from both “old” and “new” historicisms, an attitude which would be more or less silently embraced by subsequent studies. He first acknowledges that it was a weakness in the “earlier traditions of literary historical scholarship” to have considered contextual documents only capable of offering keys to unlock and explain artistic works, but also remarks that the New Historicism, “while usefully demonstrating the rewards of a common scrutiny of printed playhouse-scripts and non-‘literary’ texts, has laboured too hard to deny [...] the [...] cultural centrality of the works of authors like Marlowe and Shakespeare”. He, thus, declares that his study “has been written with an eye to avoiding the faults of both kinds of enquiry” and adds that it “makes no apologies for placing literary texts at the heart of its enquiry, and Shakespearean plays at its heart of heart” (1998, 5).

Somogyi’s book “explores the relations between drama and history, and seeks to illuminate the influence of wartime in the production of Elizabethan plays” (2). *Shakespeare’s Theatre of War* examines and discusses, with the help of an impressive bibliography, a wide range of often very little known texts and Shakespeare’s plays (mainly *Hamlet*, *All’s Well That Ends Well* and *Henry V*) with the aim of exploring the relationships existing between what was presented on the stage and England’s involvement in war activities from 1585 until 1604.

8. *Other Voices*

In January, 1989, a Conference entitled “Shakespeare et la guerre”, organized by Marie-Thérèse Jones-Davies, took place in Paris. For the first time the Shakespeare community devoted special attention to the issue of war; furthermore, the conference, whose proceedings were published the next year, also hosted contributions by non-Shakespeareans: a distinguished historian like Philippe Contamine, Jean-Paul Charnay, Director of the “Centre d’Etudes et Recherche sur les Stratégies et les Conflits” of the CNRS and the psychoanalyst Daniel Sibony, who provided interesting and stimulating disciplinary and methodological suggestions. Apart from their interventions, the topics discussed ranged from the rhetoric of war (Margaret Jones-Davies) to the relationships between images of war and images of the feast (François Laroque), from the legendary traits which compose the cult of Mars (Michèle Willems) to the idea of “éclairage” in painting as applied to the events of war (Raphaëlle Costa de Beauregard), to the “perverse ingenuity” of certain images of death in the tragedies (Ann Lecerclé). Finally, two of the papers were devoted to performance (Lois Potter’s on the staging of war scenes in certain historical productions and Russell Jackson’s on the issue of style in the productions of the 1980s). A round table on TV representations of war concluded the meeting. In the following years, the study of various forms of performance would become one of the main directions of research in the field of Shakespeare studies.

In 2001 the study of Shakespeare and war was resumed with one more important work and the first comprehensive book since Jorgensen's *Shakespeare's Military World*: Charles Edelman's *Dictionary*. Edelman's is much more than a dictionary and a reference book, since it provides ample treatment of most of the items listed with reference to Shakespeare's and other authors' works, historical information, explanation of the function and development of each item also including reference to recent works of most of the terms, discussion of contemporary usage and meaning nuances, sociological explanations, thus providing a rich and multilayered framework not only for the comprehension of technical terms but also for their historical placement, including reference to their sources. The same year, a book by Nina Taunton appeared. Taunton's book focuses on the 1590s and is especially interested in discussing the interrelation between the prescriptive discourse of war in contemporary war manuals, the historical events of that decade and the discourse of war which developed in the drama of the same years. Taunton devotes the first part of her book, which is also the most original, to "Generals" (2001, 22-91), outlining the models which, she argues, shaped the portraits of real military leaders which were seen on the stage in the 1590s. Of those models, she discusses the embodiments mainly in the characters of Marlowe's Tamburlaine, Chapman's Byron and Shakespeare's Henry V, also evoking the prescriptions of the ideal general drawn in contemporary conduct manuals and discussing the theatre characters both when they conformed to the model and when they contradicted it.

During the following years, interventions on war became frequent at Shakespeare conferences and they have all found their way into printing.

In Simon Barker's 2007 book, whose main interest is the relationship between war and nationality, the themes (and the ideology) developed in the war manuals are contrasted with the critique which, according to the author, came from the stage. In this perspective, Barker examines a wide range of plays, Shakespearean and non-Shakespearean, providing of some (especially *Richard III* and *Henry V*) unconventional interpretations. Barker also tackles certain forms of dissemination of Shakespeare's texts, especially discussing their impact on Brecht's work and the ideological assumptions of certain screen versions of Shakespeare's plays.

In the Proceedings of the Cracow Conference quoted above, Ton Hoenselaars, in the essay which opens the volume, reads Agincourt as a site of memory, past and present, and as one of the most persistent of the European Shakespeare myths, developing a comparative analysis in the recent reception history of *Henry V* on both sides of the Atlantic "to see if this process can help us define more clearly what we call 'European Shakespeare', if such a thing exists" (in Gibinska, Romanowska 2008, 11)⁷.

Shakespeare and War, edited by Ros King and Paul Franssen is a more recent contribution in this direction of study. In the opening chapter, the

editors contextualize Shakespeare's "use" of war as one in which contemporary events are mirrored and also devote some pages to the way in which Shakespeare's works have in turn been "used" in the twentieth century, especially in time of war. The book's chapters are arranged into four thematic sections or parts: I. "Ideas of War and Peace"; II. "Rhetoric of War"; III. "Translation and Adaptation"; IV. "War Time Interpretations". The collection offers a number of different issues and perspectives: from the discussion of the way in which Shakespeare's vision transforms the ideas expressed in contemporary war manuals (Ros King)⁸ to the study of the cost of war on "war patients" (Ruth Morse); from a multi-faceted reading of "Shakespeare's *Edward III*" (Ellen C. Caldwell), a play to which also Morse devotes attention, to a further elaboration of the idea of a "pacifist" Shakespeare (Thomas Kullmann). As can be imagined, *Henry V* takes the lion's share: Scott Fraser analyzes Henry's speech before Harfleur; Madalina Nicolaescu examines certain overtones of its Roumanian translations; and Diana E. Henderson produces fresh arguments about its stage exploitations. Simon Barker returns to Brecht discussing his use of *Coriolanus* and *Julius Caesar*. Finally, the essays in Parts III and IV read the translations (both linguistic and theatrical) of Shakespeare's texts as cultural adaptations, the various experiments in re-reading, translating and staging and foregrounding their relationships with the time temper (political, social esthetic, and so on) which produced them.

In the last few years, little more has been said on the issue of war and/in Shakespeare; therefore, as Gérard Genette said of the conclusion of certain novels told by an "I" narrator, at this point the *histoire* has reached the *récit*. To discuss the sequel of this *histoire* is left to a different chronicler, with the wish that the issue of war in Shakespeare may not again sink into oblivion; but, also, with the added wish that its discussion may not be revived, as happened in the past, in light of more wars being waged around the world.

Notes

¹ The Utrecht seminar produced papers which are now collected in King and Franssen, eds (2008); some of the papers presented at the Kraków Conference have appeared in M. Gibinska and A. Romanowska, eds (2008).

² The text quoted by Schoenbaum is W.J. Thoms 1865, 136.

³ Tackling the issue of "duplicity", years ago I argued that *Henry V*, far from presenting two alternative readings, presents a polyphonic political picture and a political assertion about how ambivalent political and historical issues can be (Pugliatti 1993).

⁴ Olivier's film bears the following inscription: "To the Commandos and Airborne troops of Great Britain, the spirit of whose ancestors it has been humbly attempted to recapture in some ensuing scenes, this film is dedicated". In 1943, before the film was released, Olivier gave a speech in the Albert Hall, which ended with the words: "may God bless our cause".

⁵ In the Bush era, the internet became crowded with articles and cartoons which developed parallels between G.W. Bush and (Shakespeare's) Henry V; such parallels were especially based

on their (mended) mad youth, on the fact that they followed their fathers in a public office of rank and on their wars of aggression.

⁶ Jameson's book was first published in 1981.

⁷ My own Kracow paper, "The Art of War in Shakespeare and in the European Renaissance Treatises" was published in the same book (Gibinska, Romanowska 2008), 57-77.

⁸ In her contribution, King devotes a few pages to the issue of the "just war", which is the focus of my *Shakespeare and the Just War Tradition* (2010).

References

- Andrews John F., ed. (1985), *William Shakespeare: His World, His Work, His Influence*, New York, Charles Scribners, 3 vols.
- Barker Simon (2007), *War and Nation in the Theatre of Shakespeare and His Contemporaries*, Edinburgh, Edinburgh UP.
- Bright Curtis (1996), *Surveillance, Militarism and Drama in the Elizabethan Era*, Basingstoke, Macmillan.
- Campbell Lily Bess (1980 [1947]), *Shakespeare's Histories. Mirrors of Elizabethan Policy*, London, Methuen.
- Cooper Duff (1949), *Sergeant Shakespeare*, London, Rupert Hart-Davis.
- Edelman Charles (2000), *Shakespeare's Military Language. A Dictionary*, London, The Athlone Press.
- Engler Balz (1991), "Shakespeare in the Trenches", *Shakespeare Survey* 44, 105-111.
- Gibinska Marta, Romanowska Agnieszka, eds (2008), *Shakespeare in Europe. History and Memory*, Cracow, Jagiellonian UP.
- Greenblatt Stephen (1998), "Invisible Bullets", in Id., *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, Clarendon Press, 21-65.
- Hale John Rigby (1961), *The Art of War in Renaissance England*, Washington, Folger Shakespeare Library.
- (1985), "Shakespeare and Warfare", in J.F. Andrews (ed.), *William Shakespeare. His World, His Work, His Influence*, New York, Charles Scribners, vol. 1, 85-98.
- (1990), *Artists and Warfare in the Renaissance*, New Haven and London, Yale UP.
- Hazlitt William (1817), "Henry V", in Id., *Characters of Shakespeare's Plays*, London, C.H. Reynell, 203-214.
- Hoenselaars Ton (2008), "Towards a European History of Henry V", in M. Gibinska, A. Romanowska (eds), *Shakespeare in European History*, Cracow, Jagiellonian UP, 9-32.
- Holderness Graham (1984), "Agincourt 1944: Readings in the Shakespeare Myth", *Literature and History* 10, 1, 24-45.
- Jones-Davies Marie Thérèse, ed. (1990), *Shakespeare et la guerre*, Paris, Les Belles Lettres.
- Jorgensen Paul A. (1956), *Shakespeare's Military World*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press.
- King Ros, Franssen Paul, eds (2008), *Shakespeare and War*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Knight George Wilson (1944), *The Olive and the Sword. A Study of England's Shakespeare*, Oxford, Oxford UP.

- Lerner Laurence (1995), "Peace Studies. A Proposal", *New Literary History* 26, 3, 641-665.
- Levin Richard (1984), "Hazlitt on *Henry V* and the Appropriation of Shakespeare", *Shakespeare Quarterly* 35, 2, 134-141.
- Marx Steven (1992), "Shakespeare's Pacifism", *Renaissance Quarterly* 45, 1, 49-95.
- Meron Theodor (1993), *Henry's Wars and Shakespeare's Laws. Perspectives on the Law of War in the Later Middle Ages*, Oxford, Clarendon Press.
- (1998), *Bloody Constraint. War and Chivalry in Shakespeare*, Oxford, Oxford UP.
- Perry David (2005), "Using Shakespeare's *Henry V* to Teach Just-War Principles", <<http://www.ethicsineducation.com/HenryV.pdf>> (09/2013).
- Pugliatti Paola (1993), "The Strange Tongues of *Henry V*", *The Yearbook of English Studies* 23, 235-253.
- (2010), *Shakespeare and the Just War Tradition*, Aldershot, Ashgate.
- Quabeck Franziska (2013), *Just and Unjust Wars in Shakespeare*, Berlin, De Gruyter.
- Raleigh Walter (1918), *Shakespeare and England*, British Academy Annual Lecture.
- Schoenbaum Samuel (1975), *William Shakespeare. A Documentary Life*, New York, Oxford UP, 87-88.
- de Somogyi Nick (1998), *Shakespeare's Theatre of War*, Aldershot, Ashgate.
- Taunton Nina (2001), *1590s Drama and Militarism*, Aldershot, Ashgate.
- Taylor Gary, ed. (1984), *Henry V*, Oxford, Oxford UP.
- Thoms William John (1865), "Was Shakespeare ever a Soldier?", in Id., *Three Notelets on Shakespeare*, London, J.R. Smith, 115-136.
- Tillyard Eustace Mandeville Wetenhall (1944), *Shakespeare's History Plays*, London, Chatto and Windus.

Reinaldo Arenas e il trauma delle dittature

Carmelo Andrea Spadola

Università degli Studi di Firenze (<spadolandrea@gmail.com>)

Abstract:

Cuban writer Reinaldo Arenas is known for his opposition to Fidel Castro's regime. In his memoir, *Antes queanochezca. Autobiografía*, Arenas recalls key moments in his life, such as his traumatic experience in prison as a homosexual rebel, as well as his new life in the USA, which he experienced as a form of exile. My essay looks at both the novel and screen adaptation, *Before Night Falls*, which was directed by Julian Schnabel in 2000 and aims to read one against the other. If Arenas started with his activism against Cuban Communism, by the end of his life he stressed that any political system repressing freedom and dignity is equally reprehensible.

Keywords: Cuba, exile, gender studies, literature and politics, Reinaldo Arenas.

La differenza tra il sistema comunista e quello capitalista è che, se ti danno un calcio in culo, sotto un sistema comunista devi applaudire, sotto il capitalismo puoi gridare; io sono venuto qui a gridare.
Reinaldo Arenas, *Antes que anochezca. Autobiografía* (1992)

1. Introduzione

Reinaldo Arenas nasce nel 1943 a Cuba e muore suicida nel 1990 a New York. Romanziere, poeta e drammaturgo, lo scrittore è stato uno dei protagonisti della *controrivoluzione cubana*. La sua scrittura è la sintesi di due poli opposti che, pur scontrandosi tra di loro, si risolvono in una convivenza pacifica, intima, abissale, primordiale, libera dai condizionamenti sociali e politici. Ancor prima di essere un intellettuale *comprometido*, lo scrittore si presenta come un martire vittima di se stesso, della sua stessa natura che lo spinge a immolarsi per la libertà civile e sessuale, per il senso di civiltà inteso come un *a priori* di cui ogni essere umano dovrebbe godere. È difficile tracciare una linea di demarcazione netta tra la biografia e l'opera, considerato che l'autore è sempre impegnato a registrare qualunque forma di sensazione, di sentimento e di immaginazione spontanea proveniente sia dal suo mondo intimo che da quello che lo circonda. Tra le tematiche che ritornano nella sua opera, si distinguono l'interesse per le questioni sociali, la rievocazione della fanciullezza trascorsa in una famiglia di tipo

matriarcale, l'oppressione della libertà civile e sessuale, l'amicizia intesa come salvezza ma anche come tradimento, il senso del sublime percepito a contatto con la natura, l'amore per la cultura e per la bellezza, l'aspirazione a una società contraddistinta da un intellettualismo impegnato civilmente.

Il rapporto con la Rivoluzione castrista è vissuto da Arenas in due momenti distinti, come fa notare Cusato (1995, 347-358): il primo di adesione e di partecipazione, il secondo di critica messo in evidenza a partire da quando Reinaldo si dichiara omosessuale. In un primo tempo, in effetti, lo scrittore è favorevole all'ascesa al potere di Fidel Castro al punto di desiderare di unirsi al gruppo di ribelli stanziati sulla Sierra Mestra. In un episodio di *Termina el desfile* (Arenas 1981b), l'autore narra di un giovane non accolto nella guerriglia dei ribelli perché sprovvisto di fucile. Episodio che più tardi egli rievocherà anche in un'intervista rilasciata a Parigi:

Entonces yo quería alzarme con los rebeldes. Tenía quince años y pico [...] no me aceptaron [...] porque sobre todo había de llevar un rifle. Me dijeron que tenía que matar a un guardia y venir con el rifle, toda esa historia es real. (Hasson 1992, 39)

Allora volevo unirmi ai ribelli. Avevo circa quindici anni [...] non mi accettarono [...] soprattutto perché bisognava portare un fucile. Mi dissero che dovevo uccidere una guardia e che dovevo arrivare col fucile, tutta questa storia è reale.¹

La sua adesione iniziale al regime castrista gli permette di ottenere una borsa di studio per iscriversi ai corsi di contabilità agricola organizzati dall'INRA² e di lavorare alla Biblioteca nazionale dopo aver ottenuto la prima menzione con *Celestino antes del alba* (1967) a un concorso bandito dall'UNEAC³. Quando la sua condizione di scrittore stimato dai rivoluzionari si capovolge, la sua opera non è più degna di onorificenza. Reinaldo Arenas diventa un soggetto da eliminare, un sovversivo a cui occorre infliggere il silenzio anche mediante l'imposizione della tortura fisica e morale. La Rivoluzione vede nell'operato di Arenas l'incarnazione di una forza demoniaca azionata almeno da tre fattori controproducenti per il regime stesso: un tipo di scrittura che è un potenziale strumento di sovversione, la natura di omosessuale interpretata dalla dittatura come una forma di degenerazione e di menomazione dell'essere umano, e la dissidenza contro ogni forma di omertà, di irregolarità e di arbitrarietà politica e umana.

Sottoposta costantemente al vaglio della censura, l'opera di Arenas riesce tuttavia a varcare il confine dell'isola, ottenendo un discreto successo internazionale, soprattutto in Francia, dove vengono pubblicati i suoi primi romanzi, ancor prima che Reinaldo oltrepassi clandestinamente la frontiera. Tutte le sue pubblicazioni, da *Celestino antes del alba* (1967), *El mundo alucinante* (1969), *Otra vez el mar* (1982) a *Antes que anochezca* (1990) sono opere realizzate di soppiatto.

2. *Da Antes que anochezca. Autobiografía a Before Night Falls*

Antes que anochezca. Autobiografía è un romanzo autobiografico scritto con un linguaggio lineare, semplice, informale, ricco di termini del gergo sessuale e della quotidianità cubana. Composta sotto forma di testamento biografico, l'opera è la

denuncia dei traumi subiti dallo scrittore a causa dell'ingiustizia politica, sociale e umana nell'isola cubana. Il titolo del libro⁴, come annota Arenas, rimanda al periodo in cui è latitante e scrive prima che la notte, non soltanto intesa metaforicamente, scenda su di lui. Il romanzo può essere suddiviso in tre parti, in un trittico che riporta gli avvenimenti principali che vanno dalla nascita alla morte dello scrittore. Nello specifico, nella prima parte sono raffigurati i ricordi infantili e adolescenziali, nella seconda sono dipinti gli eventi che vanno dalla disfatta della dittatura di Fulgencio Batista sino all'ascesa al potere di Fidel Castro, nella terza sezione sono illustrati invece gli episodi successivi alla partenza clandestina dello scrittore da Cuba per gli Stati Uniti, dove vive l'esilio e la malattia. Ai margini del trittico ci sono le due cornici costituite da una parte introduttiva, che apre il romanzo in prolessi, nel momento in cui l'autore ha già contratto l'AIDS, e da un'altra parte che funge da epilogo ed è composta in forma epistolare. Oltre alle due cornici, il romanzo si sviluppa in sessantanove capitoli, ciascuno dei quali riporta un titolo in base all'argomento trattato all'interno del capitolo stesso.

Nel 2000, esce nelle sale cinematografiche americane *Before Night Falls*, l'adattamento del romanzo con la regia di Julian Schnabel. Il film è distribuito dalla Fine Line Features e gode della partecipazione di un cast di professionisti, tra cui ricordiamo Javier Bardem nel ruolo di Reinaldo Arenas, di Olivier Martinez nei panni di Lázaro Gómez Carriles, e di Johnny Depp impegnato a recitare il personaggio dell'omosessuale Bon Bon e quello di Víctor, un luogotenente della Sicurezza di Stato. Le musiche sono state affidate al compositore e musicista statunitense Carter Burwell.

Pur rispettando l'intreccio e lo stile autobiografico del testo, nell'ipertesto sono presenti dei cambiamenti legati all'aggiunta o all'eliminazione di alcune scene presenti nel romanzo. Innanzi tutto, a differenza dell'autobiografia, dove la narrazione prende avvio in prolessi, la pellicola inizia con l'inquadratura di un paesaggio boschivo della Provincia Oriental, in cui appare la madre di Reinaldo mentre culla tra le braccia il figlio ancora infante. Segue la scena di Arenas già bambino, seduto con la cugina Dulce Ofelia a mangiare la terra dal suolo, evento riportato anche nel romanzo e che ricorda un rito iniziatico che segna il sodalizio tra l'essere umano e il territorio d'origine. La stessa immagine è registrata anche nelle pagine del romanzo, in cui lo scrittore ricorda che:

Alguien nos regañaba porque comíamos tierra. ¿Quién era esa persona que nos regañaba? ¿Mi madre, mi abuela, una de mis tías, mi abuelo? Un día sentí un dolor de barriga terrible; no me dio tiempo a ir al excusado, que quedaba fuera de la casa, y utilicé el orinal que estaba debajo de la cama donde yo dormía con mi madre. Lo primero que solté fue una lombriz enorme; era un animal rojo con muchas patas, como un

Qualcuno ci rimproverava perché mangiavamo la terra. Chi era? Mia madre, mia nonna, una zia, mio nonno? Un giorno sentii un dolore tremendo alla pancia e non ebbi il tempo di correre al gabinetto fuori dalla casa: usai il vaso che si trovava sotto al letto che dividevo con mia madre. Prima uscì un verme enorme, rosso, con molte zampe, come un

ciempiés, que daba saltos dentro del orinal; sin duda, estaba enfurecido por haber sido expulsado de su elemento de una manera tan violenta. Yo lo cogí mucho miedo a aquella lombriz, que se me aparecía ahora todas las noches y trataba de entrar en mi barriga, mientras yo me abrazaba a mi madre. (Arenas 1992, 17)

millepiedi. Si contorceva nel vaso, furioso per essere stato espulso dal suo ambiente così violentemente. Quel verme mi spaventò tanto che ogni notte mi appariva in sogno, mentre tentava di rientrare nella mia pancia e io mi stringevo a mia madre. (Dallorso 2000, 14)

La visione onirica del verme che ritorna ogni notte in sogno, mentre l'autore è abbracciato alla madre, assume nel discorso un significato premonitorio, considerato che qualche tempo dopo lo scrittore sarà obbligato ad abbandonare la sua terra. La madre che giace al suo fianco rimanda a sua volta alla stabilità, alla protezione, alle radici della terra d'origine. Ma Reinaldo è un peccatore che, dopo aver divorato parte dell'habitat naturale, deve subire la punizione divina, con la conseguente cacciata dal paradiso cubano. Il verme funge da auto-rappresentazione dell'esistenza dello scrittore e suggerisce il movimento contorsionistico cui è costretto Arenas, che deve sgusciare, strisciare nella propria terra prima di poter approdare nella terra della libertà.

In un'altra scena della pellicola abbiamo la trasposizione di un altro racconto di Arenas, *Celestino antes del alba*. L'episodio è quello in cui Celestino scrive incidendo sul tronco di un albero, perché ha finito fogli e foglie su cui scrivere. Celestino deve comunque portare a termine il suo operato e ricorrere a qualunque superficie con cui egli entra in contatto per potere registrare il flusso inarrestabile proveniente dal suo mondo interiore:

¡Pobre Celestino! Escribiendo. Escribiendo sin cesar hasta en el respaldo de las libretas donde el abuelo anota las fechas en que salieron preñadas las vacas. En las hojas de maguey y hasta en los lomos de las yaguas, que los caballos no llegaron a tiempo para comérselas. Escribiendo. Escribiendo. Y cuando no queda ni una hoja de maguey por enmarañar. Ni el lomo de una yagua. Ni las libretas de anotaciones del abuelo: Celestino empieza entonces a escribir en los troncos de las matas. (Arenas 1980, 16)

Povero Celestino! A scrivere. A scrivere senza sosta persino sulle copertine dei libretti in cui il nonno annota le date quando le vacche rimasero incinte. Sulle foglie dell'agave e persino sui lombi delle palme, tanto che i cavalli non fecero in tempo a mangiarseli. A scrivere. A scrivere. E quando non rimane né una foglia d'agave da aggrovigliare, né il lomo della palma, e neppure i libretti di appunti del nonno: allora Celestino comincia a scrivere sui tronchi degli alberi.

Facendo ricorso agli arbusti, Celestino rende partecipe del suo lavoro di scriba anche Madre Natura che, con la sua infinita generosità, fa fronte al reperimento della carta. Sin dalle prime pagine dell'autobiografia, assistiamo a un rapporto di complicità tra la vita intima dello scrittore e il mondo naturale, ovvero a un contatto tramite cui Arenas scopre universi celati della sua interiorità. I boschi, la campagna, gli alberi, gli animali rappresentano vie di

fuga da tutto ciò che è misero e abietto nella vita quotidiana. La natura cela segreti che possono essere rivelati solamente a chi è disposto ad ascoltarli e a entrare in simbiosi con essa:

Creo que el esplendor de mi infancia fue único, porque se desarrolló en la absoluta miseria, pero también en la absoluta libertad; en el monte, rodeado de árboles, de animales, de apariciones y de personas a las cuales yo les era indiferente. [...] Andaba por los árboles; las cosas parecían desde allí mucho más bellas y la realidad se abarcaba de una manera total; [...] Los árboles tienen una vida secreta que sólo les es dado descifrar a los que se trepan a ellos; subirse a un árbol es ir descubriendo todo un mundo único, rítmico, mágico y armonioso; gusanos, insectos, pájaros, alimañas, todos seres aparentemente insignificantes, nos van comunicando sus secretos. [...] Mi mundo seguía siendo el de la arboleda, el de los techos de la casa, donde yo también me encaramaba a riesgo de descalabrarme; más allá estaba el río, pero llegar a él no era cosa fácil; había que atravesar todo el monte y aventurarse por lugares para mí entonces desconocidos. Yo siempre tenía miedo, no a los animales salvajes ni a los peligros reales que pudiesen agredirme, sino a aquellos fantasmas que a cada rato se me aparecían. (Arenas 1992, 22-24)

Credo che lo splendore della mia infanzia, passata nella miseria più assoluta, come nella più assoluta libertà, sia stato unico: sui monti, circondato da alberi, animali, apparizioni e persone alle quali ero completamente indifferente. [...] Camminavo tra gli alberi, lassù dove le cose sembravano molto più belle e la realtà si dissolveva totalmente. [...] Gli alberi hanno una vita nascosta che si rivela solo a chi ci si arrampica; salire su un albero vuol dire scoprire un mondo unico, ritmico, magico e armonioso; bruchi, insetti, uccelli, nibbi, esseri apparentemente insignificanti, ci rivelano i loro segreti. [...] Il mio mondo era sempre quello del bosco e del tetto di casa dove mi arrampicavo a rischio di fracassarmi le ossa. Il fiume era più lontano, bisognava oltrepassare il monte e avventurarsi per luoghi ancora sconosciuti: non era facile arrivarci. Avevo paura. Non degli animali selvatici o dei pericoli in cui sarei potuto incorrere, ma dei fantasmi che mi perseguitavano. (Dallorso 2000, 18-21)

Se gli alberi e gli animali sono benevoli nei confronti dello scrittore, il fiume si distingue per essere ubicato in zone tortuose e inesplorate. Dalla descrizione del corso d'acqua l'autore ci informa che è un luogo abitato da spettri, che sono enti fluidi, privi di un'immagine nitida e che in quanto tali suscitano un senso di terrore. Prima di giungere al fiume che ha anche un nome, considerato che lo scrittore ci informa che ci troviamo nei pressi del Lirio, bisogna superare degli ostacoli. Arenas come l'antico cavaliere medievale deve intraprendere la *quête* del Graal, emblema della stessa natura dello scrittore. Soltanto dopo aver attraversato i meandri dell'inesplorato, il fiume potrà rivelare al prode cavaliere il risultato della sua ricerca, che nel nostro caso è rappresentato dal disvelamento della sua vera identità. Ancora una volta siamo davanti a un atto iniziatico, con la Natura custode dei "più fitti misteri" e Reinaldo intento nell'interpretarli. Nel testo leggiamo:

Con el tiempo el río se transformó para mí en el lugar de los misterios mayores. Aquellas aguas fluían atravesando los más intrincados recovecos, despeñándose, formando oscuros charcos que llegaban hasta el mar; aquellas aguas no iban a volver. Cuando llovía y llegaba el temporal, el río retumbaba y su estruendo llegaba hasta la casa; era un río enfurecido y a la vez acompasado que lo arrastraba todo. Más adelante pude acercarme y nadar en sus aguas. [...] Era el día de San Juan, fecha en que todo el mundo en el campo debe ir a bañarse al río. La antigua ceremonia del bautismo se convertía en una fiesta para los nadadores. Yo iba por la orilla acompañado por mi abuela y otros primos de mi edad cuando descubrí a más de treinta hombres bañándose desnudos. Todos los jóvenes del barrio estaban allí, lanzándose al agua desde una piedra. Ver aquellos cuerpos, aquellos sexos, fue para mí una revelación: indiscutiblemente, me gustaban los hombres [...] yo los contemplaba embelesado y permanecía extático ante el misterio glorioso de la belleza. (Arenas 1992, 25)

Col passare del tempo il fiume diventò per me luogo dei più fitti misteri. L'acqua fluiva tra meandri intricati, scivolava via, formava pozze scure fino ad arrivare al mare. Quell'acqua non tornava mai indietro. Con la pioggia e il temporale il fiume rimbombava e il fragore arrivava fino alla casa: era un fiume impetuoso, sebbene fosse talvolta pacifico, un fiume che travolgeva tutto. Poi fui in grado di avvicinarmi e di nuotare. [...] Fu proprio questo fiume a regalarmi una visione che non dimenticherò mai: era San Giovanni, il giorno in cui tutti, in campagna, devono fare il bagno nel fiume. L'antica cerimonia del battesimo si trasformava in una festa per i nuotatori. Stavo camminando lungo le sponde con mia nonna e dei cugini della mia età, quando vidi più di trenta uomini che facevano il bagno nudi: tutti i giovani del paese erano lì a tuffarsi in acqua da uno scoglio. Vedere quei corpi, quei sessi, fu per me una rivelazione: non c'erano dubbi, mi piacevano gli uomini [...] e li guardavo inebetito, rimanendo estasiato davanti al glorioso mistero della bellezza. (Dallorso 2000, 21)

La rivelazione della Natura, secondo quanto affermato dallo scrittore consiste, per l'appunto, nella scoperta della propria identità sessuale di fronte al "glorioso mistero della bellezza".

Ma l'universo naturale non è unicamente fonte di rivelazioni o d'illuminazioni, dato che in esso regna, come ricorda Darwin, anche la violenza costituita dalla lotta per la sopravvivenza in cui a vincere è sempre il più forte. Dal racconto dell'autore sappiamo che in campagna l'animale a essere più feroce è l'uomo, che per cibarsi si lancia nella distruzione della specie animale, senza considerare il dolore inflitto alle bestie. Tuttavia, la crudeltà non è soltanto una caratteristica dell'essere umano, dato che tra gli animali regna anche lo scontro feroce, la "lotta per la vita":

El medio campesino en el cual pasé mi infancia no era solamente el mundo de las relaciones sexuales, era también un mundo conminado por una incesante violencia. Las ovejas se colgaban vivas por las patas y se degollaban; luego, se les desangraba y, medio vivas todavía, e descuartizaban. Los cerdos eran apuñalados con un largo cuchillo que les atravesaba el corazón. [...]

La campagna dove trascorsi la mia infanzia non era solo il mondo della sessualità, ma anche un mondo dominato da una costante violenza. Si prendevano le pecore per le zampe e si decapitavano, poi, ancora mezze vive, le si dissanguava e le si faceva a pezzi. I maiali venivano pugnalati con un coltellaccio che gli trapassava il cuore. [...]

A las vacas jóvenes, a las novillas, se les clavaba una enorme puntilla en la cabeza para que la muerte fuera instantánea, y luego se las descuartizaba. [...] Pero la violencia se extendía por todo aquel mundo en que yo me crié; los toros que no habían sido castrados se rompían la crisma a cornadas para imponer su primacía sexual dentro de la manada; los caballos se reventaban a patadas ante la vista o el olor de una yegua. [...] La violencia también se manifestaba en la lucha por la vida. De noche se oían los gritos de las ranas que eran tragadas lentamente por el jubo; se oía el chillido de un ratón que era despedazado por un sijú; el desesperado cacarear de una gallina que era asfixiada y tragada por un majá; el patalear y los quejidos ahogados de un conejo que era descuartizado en el aire por una lechuga; y los berridos de una oveja que era destrozada por los perros jíbaros. (Arenas 1992, 41-42)

Alle vacche giovani, alle giovenche, si infilava un punteruolo nella testa perché morissero all'istante e poi le si squartava. [...] Ma la violenza era diffusa in tutto il mondo in cui crebbi. I tori che non erano stati castrati si rompevano la testa a cornate per imporre la propria supremazia sessuale nella mandria. I cavalli si prendevano a calci alla vista o all'odore di una giumenta. [...] La violenza si manifestava anche nella lotta per la vita. Di notte si sentivano le grida delle rane, lentamente soffocate dal *jubo*; si sentiva lo squittio di un topo fatto a pezzi dal *sijú*; il disperato chiocciare di una gallina stritolata dal *majá*; lo scalpiccio e i gemiti soffocati di un coniglio squartato da una civetta, il belare di una pecora sbranata dai cani selvatici. (Dallorso 2000, 37-38)⁵

3. *La maschera delle dittature: Batista, Castro e il superstalinismo*

La famiglia di Reinaldo Arenas si contraddistingue per una forte presenza di donne. Al vertice della piramide familiare c'è la nonna, a cui fanno seguito le figlie. Le figure femminili sono personalità deboli, afflitte dalla solitudine e frustrate dall'abbandono dei mariti. Come nei personaggi di Verga, le protagoniste sono vittime del loro destino e si aggrappano alla propria madre la quale, come una megera, è dedita a preparare decotti, a placare le forze della natura, a raccontare storie di fantasmi e ad invocare la benedizione di Cristo (40-43). L'unico personaggio maschile ad avere un peso considerevole all'interno della famiglia è il nonno materno. L'uomo, costernato dalla grande presenza delle donne, è comunque un personaggio privo di mascolinità. La sua stessa impotenza, descritta in vari passaggi del romanzo, fa del vecchio un uomo in declino, consumato dal lavoro e dagli anni. Tuttavia, la funzione del nonno è anche quella di ponte tra il mondo contadino e quello cittadino, considerato che l'uomo è un "anticlericale, liberale e anticomunista", s'interessa di politica, parteggia per il partito ortodosso guidato da Eduardo Chibás e a differenza degli altri contadini, il vecchio legge i quotidiani e le riviste nazionali per interessarsi al decorso dei fatti storici che lo riguardano (47).

Nel momento in cui la dittatura di Batista indebolisce l'economia contadina con la conseguente ingovernabilità dei terreni, il patriarca decide di vendere le terre e di trasferire la famiglia a Holguín. Il trasferimento dalla comunità rurale a quella cittadina costituisce un fondamentale passaggio anche nella vita dello scrittore, dato che segna il suo ingresso ufficiale nel mondo adolescenziale. Arenas scrive che con il cambiamento di residenza:

[...] terminaba tal vez una época de absoluta miseria y aislamiento, pero también de un encanto, una expansión, un misterio y una libertad, que ya no íbamos a encontrar en ninguna parte y mucho menos en un pueblo como Holguín. (Arenas 1992, 55)

[...] terminava forse un'epoca di grande miseria e di isolamento, ma finivano con essa anche l'incanto, il divertimento, il mistero e la libertà che non [avrebbero] più trovato altrove, tanto meno in un paese come Holguín. (Dallorso 2000, 48)

La nuova cittadina segna un netto cambiamento nella vita dello scrittore, che ora rimpiange la spensieratezza di un'esistenza anonima e umile a contatto con la natura e con la semplicità. A Holguín conosce l'amore dell'amico Carlos che, tra l'altro, lo accompagna al Repello di Eufrasia⁶, dove Reinaldo ha il primo rapporto completo con una donna, la prostituta Lolín (ivi, 52). A quattordici anni decide di partire per Velasco per unirsi al gruppo dei ribelli capitanati da Fidel Castro sulla Sierra di Gibara, con lo scopo di abbattere la dittatura di Batista. All'Havana segue con entusiasmo i discorsi castristi, lavora nella *granja*⁷ e nelle piantagioni di canne da zucchero, vive una serie di rapporti omosessuali che lo condurranno in prigione. A poco a poco, il regime castrista si rivela una cellula della potenza dell'Unione Sovietica. L'episodio è raccontato dallo scrittore che ricorda che un giorno mentre si trovava in viaggio su una *guagua*⁸, con l'amico Evelio Cabiedes, legge sulla rivista *Granma* dell'invasione sovietica della Cecoslovacchia, nel 1968. L'astuzia di Castro nel nascondere la filiazione con i sovietici è tale che in un primo momento la rivista non prende posizione aperta sull'accaduto e riporta unicamente le opinioni di varie testate giornalistiche. Arenas interpreta tale mutismo come segno della rottura definitiva di Castro con i Sovietici e il ritorno "a un regime più umano e democratico" che si rivela tuttavia infondato, dato che Fidel Castro a Pinar del Río:

[...] no solamente apoyaba fervientemente la invasión y felicitaba a la Unión Soviética y a los "héroes" que habían invadido con sus tanques la frontera checa, sino que, además, pedía que en el caso de que Estados Unidos amenazasen su régimen, la Unión Soviética invadiera Cuba. No había escapatoria. Aquel líder que había luchado contra Batista era ahora un dictador mucho peor que Batista y un simple títere de la Unión Soviética estalinista. (Arenas 1992, 150-151)

[...] non soltanto appoggiava con fervore l'invasione congratulandosi con l'Unione Sovietica e gli "eroi" che avevano sfondato con i loro carrarmati la frontiera ceca, ma chiedeva, nel caso gli Stati Uniti minacciassero il suo regime, che l'Unione Sovietica invadesse Cuba. Non c'era scampo. Il leader che aveva combattuto contro Batista era diventato un dittatore peggiore di lui, un burattino nelle mani dell'Unione Sovietica stalinista. (Dallorso 2000, 143)

Inizia a Cuba l'epoca del *superstalinismo* e della repressione in cui si vietano le riunioni a gruppi composti da più di tre individui, si utilizza la manodopera per i lavori forzati nelle centrali delle piantagioni, si soffoca la libertà di parola e di stampa, non è ammesso alcun tipo di contatto con l'estero, soprattutto quello di carattere editoriale, e i cubani, da cittadini che erano o credevano

di essere, si ritrovano individui severamente controllati, sorvegliati e puniti (ivi, 147).

In tale contesto politico, Arenas privato della libertà creativa non si arresta e continua a scrivere i suoi romanzi che varcano il confine dell'isola tramite il sostegno degli amici Jorge e Margarita, una coppia di cubani trapiantati a Parigi. Essendo anche amico di diversi intellettuali dissidenti al regime, lo scrittore aggrava ulteriormente la sua condizione. Tra le amicizie "pericolose" ricordiamo quelle con José Lezama Lima, Virgilio Piñera e Heberto Padilla, che apprezzano gli scritti di Arenas e lo consigliano sugli studi letterari da intraprendere. L'incontro tra Arenas e Lezama Lima, più articolato nella versione cinematografica rispetto al testo, rivela l'influenza culturale che Lezama Lima esercita sulla formazione di Reinaldo Arenas. In *Before Night Falls* assistiamo a un discorso rivelatore di Lezama Lima che mette in guardia Reinaldo contro il terrore dittatoriale, incapace di apprezzare l'arte e la sua bellezza:

La gente que crea arte es peligrosa para la dictadura. Ellos crean la belleza, y la belleza es el enemigo. Los artistas son escapistas. Los artistas son contrarrevolucionarios, por lo tanto, Usted es... un contrarrevolucionario, Reinaldo Arenas. ¿Sabe por qué? Porque hay un hombre que no puede gobernar la belleza, por eso quiere eliminarla. Aquí estamos, 400 años de cultura cubana a punto de extinguirse, y todos lo aplauden. (Schnabel 2000, 00:30:06)

La gente che crea arte è pericolosa per la dittatura. Creano la bellezza, e la bellezza è il nemico. Gli artisti sono fuggitivi. Gli artisti sono controrivoluzionari, e dunque, Lei è... un controrivoluzionario, Reinaldo Arenas. Lo sa perché? Perché c'è un uomo che non può governare la bellezza, quindi vuole eliminarla. Eccoci qui, 400 anni di cultura cubana sul punto di estinguersi, e tutti che applaudono.

Artista e amante del bello, Reinaldo Arenas è un *antirivoluzionario*, nemico e dissidente della Rivoluzione. Lezama Lima crede che la corruzione e l'arbitrarietà politica mirino a soffocare i quattrocento anni di cultura cubana, sebbene, sia nel romanzo che nella versione cinematografica, non si prenda mai una posizione netta nei confronti della cultura cubana da parte della dittatura.

L'incontro tra Arenas e l'altro scrittore cubano è descritto nel film anche con un evento non citato nell'autobiografia. Ci riferiamo al momento in cui Lezama Lima dà in prestito allo scrittore cinque libri essenziali per arricchire la conoscenza di un letterato. I libri in questione sono *Moby Dick* di Melville, *L'isola del tesoro* di Stevenson, *La ricerca del tempo perduto* di Proust, *La metamorfosi* di Kafka e *L'educazione sentimentale* di Flaubert. I volumi che fanno parte del patrimonio letterario universale nel romanzo si riducono invece a uno solo, *Illiade*, libro regalato ad Arenas dall'amico Juan Abreu durante i giorni di latitanza. *L'Illiade* l'accompagna nelle sue avventure, visto che lo legge costantemente durante la sua epopea nell'isola finché non viene arrestato (Arenas 1992, 188).

4. *Il trauma delle carceri: tra fughe e libertà*

Nell'estate del 1973 Reinaldo Arenas e l'amico Coco Salá si trovano sulla spiaggia di Guanabo in compagnia di due ragazzi con cui hanno un rapporto sessuale. Dopo essere entrati in acqua, i giovani sfruttano l'occasione per derubarli e per fuggire in una pineta vicina dove vengono rintracciati dalla polizia. I due ragazzi accusano Reinaldo e l'amico di aver abusato sessualmente di loro e così Arenas e Salá da accusatori si ritrovano a essere accusati. Trasferiti a Guanabacoa, da dove escono dietro cauzione, l'UNEAC (Unión de Escritores y Artistas de Cuba), decisa a impedire le pubblicazioni di Arenas, stila un fascicolo sull'attività dello scrittore descrivendolo come omosessuale e dissidente. Per Coco Salá l'accusa è invece soltanto quella di aver commesso atti osceni. L'intervento dell'UNEAC aggrava la situazione di Arenas che pur di evitare di essere rinchiuso in carcere tenta di fuggire da Cuba (Arenas 1992, 173). Ma dopo che ogni tentativo di fuga dall'isola si rivela fallimentare, il fuggitivo decide di nascondersi tra gli alberi del Parco Lenin nella capitale, luogo istituzionale e dunque ultimo posto dove la polizia potrebbe andare a cercarlo (ivi, 186). Disperato e sprovvisto di viveri, il 15 novembre 1975 Arenas invia un SOS alla Croce Rossa internazionale, all'ONU, all'UNESCO, in cui denuncia le persecuzioni di cui è vittima e sottolinea che tutto ciò che scrive è conforme a verità, anche se in futuro fosse costretto a dichiarare il falso sotto tortura. Il grido d'appello viene tuttavia accolto soltanto in Messico e in Francia, e qui la sua lettera viene pubblicata da *Le Figaro*.

A Calabazar, con l'*Iliade* sotto braccio, Reinaldo Arenas viene arrestato e internato al Castillo del Morro, una vecchia fortezza costruita dagli spagnoli durante il periodo coloniale per difendersi dagli attacchi della pirateria. Con la prigionia comincia una serie di traumi che lo scrittore descrive minuziosamente in vari passaggi dell'autobiografia, traumi che egli percepisce fisicamente e moralmente. La prima forma di lacerazione corporale, coincidente con una sensazione claustrofobica, è descritta così dall'autore:

Aunque mentalmente sabía que estaba preso, mi cuerpo se resistía a aceptarlo y quería seguir corriendo y dando brincos por los matorrales. Allí estaba yo en aquella celda, aún con la brújula en un bolsillo. El policía se había quedado con *La Iliada* y mi autobiografía. (Arenas 1992, 201-202)

Anche se mentalmente ero cosciente di essere ormai prigioniero, il mio corpo si rifiutava di accettarlo, continuava a correre e a saltare per i prati. Invece ero in quella cella, con la bussola ancora in tasca. Il poliziotto si era preso l'*Iliade* e la mia autobiografia. (Dallorso 2000, 193)

La privazione dell'*Iliade* che funge da sineddoche per la letteratura, e del libro delle memorie, che costituisce lo scrigno dei suoi ricordi, si traduce in uno stato di depersonalizzazione dell'identità dell'uomo, che venendo meno agli interessi e ai ricordi che lo mantenevano vivo, ora decreta la sua morte etica:

Ahora, toda mi energía de antaño, con la que disfrutaba de cientos de adolescentes, quedaría encerrada en una galera con doscientos cincuenta criminales. El mar desde la prisión era algo remoto, situado detrás de una doble reja. Yo era un simple preso común, sin ninguna influencia para acercarme a aquellas rejas y ver, al menos desde lejos, el mar. Además, no quería verlo ya, del mismo modo que me negaba a las proposiciones eróticas de los presos. No era lo mismo hacer el amor con alguien libre que hacerlo con un cuerpo esclavizado en una reja [...]. (Arenas 1992, 204)

Adesso tutte le mie passate energie, grazie alle quali avevo goduto di centinaia di adolescenti, erano rinchiusi in una sezione con altri duecentocinquanta criminali. Il mare, visto dal carcere, era qualcosa di remoto, al di là di una doppia inferriata. E io ero un prigioniero comune, senza nessuna facoltà di avvicinarmi alle grate a vedere il mare, almeno da lontano. E comunque mi rifiutavo ormai di guardare il mare, allo stesso modo in cui respingevo le proposte erotiche degli altri prigionieri. Non era la stessa cosa fare l'amore da libero, e farlo da prigioniero in una gabbia [...]. (Dallorso 2000, 196)

Piuttosto che sentirsi un oggetto del desiderio degli altri galeotti, Arenas preferisce reprimere le sue pulsioni carnali. La passione è qualcosa di intimo, di libero, di volontario che non può sottostare al controllo e alla meschinità del regime. A costo di decretare la morte dell'amore fisico, lo scrittore è deciso nella sua scelta:

Las relaciones sexuales se convierten, en cárcel, en algo sórdido que se realiza bajo el signo de la sumisión y el sometimiento, del chantaje y de la violencia; incluso en muchas ocasiones, del crimen. Lo bello de la relación sexual está en la espontaneidad de la conquista y del secreto en que se realiza esa conquista. En la cárcel todo es evidente y mezquino; el propio sistema carcelario hace que el preso se sienta como un animal y cualquier forma del sexo es algo humillante. (Arenas 1992, 211)

I rapporti sessuali in carcere si trasformano in qualcosa di sordido, che avviene sotto il segno della prepotenza e della sottomissione, del ricatto e della violenza, fino ad arrivare, in molte occasioni, al crimine. La bellezza di una relazione sta nella spontaneità della conquista e nella segretezza con cui tale conquista viene portata a termine. In carcere tutto è evidente e meschino: è lo stesso sistema carcerario a fare in modo che il carcerato si senta come un animale; in questo contesto qualunque pratica sessuale è umiliante. (Dallorso 2000, 197)

E continua:

Yo no tuve relaciones sexuales en la prisión; no solamente por precaución, sino porque no tenía sentido; el amor es algo libre y la prisión es algo monstruoso, donde el amor se convierte en algo bestial. (Arenas 1992, 212)

In carcere non ebbi rapporti sessuali, non solo per precauzione, ma anche perché non avrebbe avuto senso. L'amore è libero e la prigione è qualcosa di mostruoso, dove l'amore diventa istinto bestiale. (Dallorso 2000, 204)

I giorni di prigionia dello scrittore trascorrono tra freddo, fame, suicidi, assassini, violenze sessuali, sottomissioni e agenti della Sicurezza di Stato, che da infiltrati studiano da vicino le ideologie politiche dei carcerati. Successivamente, l'autore

viene trasferito in una cella di punizione, destinata ai criminali in attesa di essere trucidati. Dopo una settimana, viene condotto nell'ufficio del luogotenente Víctor per subire un interrogatorio che lo scrittore rifiuta, pur di tornare nella misera cella in cui tenta invano di suicidarsi (ivi, 215). Dopo tre giorni di convalescenza, dal Morro viene condotto a Villa Marista, sede centrale della Sicurezza di Stato cubana. La cella in cui è rinchiuso, che è una sorta di *Panopticon* descritto da Jeremy Bentham (1791), ha una lampadina sospesa sul capo del carcerato ed è accesa ininterrottamente. Il carcerato si sente osservato nonostante la forte illuminazione vieti di vedere se si è controllati o meno. La Sicurezza di Stato è insediata da numerosi generali russi, considerato che la sede è sotto il totale controllo del KGB (Arenas 1992, 218). Tra le torture inflitte ai prigionieri, Arenas ricorda quella di un condotto posto sopra al gabinetto, attraverso cui entrava il vapore per asfissiare il recluso. Lo scrittore rammenta il dolore e le urla strazianti di un uruguayano rinchiuso in una cella adiacente alla sua, un uomo che implorava la morte pur di non patire le sofferenze provocate dai bagni di vapore (ivi, 219).

Dopo tre mesi di torture, Reinaldo Arenas firma la sua confessione che lascia in lui comunque un senso di vigliaccheria per essersi sottomesso alla paura e ai traumi della tortura, annientando i suoi principi morali. L'autore rammenta che nella confessione:

[...] hablaba de mi vida y de mi condición homosexual, de la cual renegaba, del hecho de haberme convertido en un contrarrevolucionario, de mis debilidades ideológicas y de mis libros malditos que nunca volvería a escribir; en realidad, renegaba de toda mi vida y sólo salvaba en ella la posibilidad futura de integrarme al carro de la Revolución y de trabajar día y noche para ella. Yo pedía, lógicamente, la rehabilitación, es decir, ir para un campo de trabajo, y me comprometía a trabajar para el Gobierno y escribir novelas optimistas. (Arenas 1992, 229)

[...] parlavo della mia vita, della mia condizione di omosessuale, che rinnegavo, del fatto che fossi diventato un controrivoluzionario, della mia debolezza ideologica e dei miei maledetti libri, che non avrei certo mai riscritto. A dire il vero rinnegai la mia vita intera, salvando soltanto la possibilità futura di salire sul carro della Rivoluzione e di lavorare notte e giorno per essa. Chiedevo, com'è logico, di essere riabilitato, cioè di poter andare in un campo di lavoro, impegnandomi a lavorare per il governo e a scrivere per esso romanzi apologetici. (Dallorso 2000, 220)

Il passo citato da Arenas nella sua confessione sembra ricalcare il concetto di estraniamento che Hannah Arendt descrive, parlando dei totalitarismi, in *The Origins of Totalitarianism* (1958). Secondo la filosofa, l'estraniamento è l'unico mezzo possibile delle dittature totalitarie per tenere sotto controllo le masse:

What prepares men for totalitarian domination in the non-totalitarian world is the fact that loneliness, once a borderline experience usually suffered in certain marginal social conditions like old age,

Quel che prepara così bene gli uomini moderni al dominio totalitario è l'estraniamento che da esperienza limite, usualmente subita in certe condizioni sociali marginali come la vecchiaia, è diventata un'esperienza quoti-

has become an everyday experience of the evergrowing masses of our century. The merciless process into which totalitarianism drives and organizes the masses looks like a suicidal escape from this reality. The “ice-cold reasoning” and the “mighty tentacle” of dialectics which “seizes you as in a vise” appears like a last support in a world where nobody is reliable and nothing can be relied upon. It is the inner coercion whose only content is the strict avoidance of contradictions that seems to confirm a man’s identity outside all relationships with others. It fits into the iron band of terror even when he is alone, and totalitarian domination tries never to leave him alone except in the extreme situation of solitary confinement. By destroying all space between men and pressing men against each other, even the productive potentialities of isolation are annihilated; by teaching and glorifying the logical reasoning of loneliness where man knows that he will be utterly lost if ever he lets go of the first premise from which the whole process is being started, even the slim chances that loneliness may be transformed into solitude and logic into thought are obliterated. If this practice is compared with that of tyranny, it seems as if a way had been found to set the desert itself in motion, to let loose a sand storm that could cover all parts of the inhabited earth. (Arendt 1958, 478)

diana delle masse crescenti del nostro secolo. L’inesorabile processo in cui il totalitarismo inserisce le masse da esso organizzate appare come un’evasione suicida da questa realtà. La “freddezza glaciale del ragionamento” e il “poderoso tentacolo” della dialettica che “vi afferra come in una morsa” si presentano come l’ultimo punto d’appoggio in un mondo dove non ci si può fidare di niente e di nessuno. È l’intima coercizione, il cui unico contenuto consiste nell’evitare rigorosamente le contraddizioni, che sembra confermare l’identità di un uomo al di fuori di ogni rapporto con altri. Essa lo adatta al ferreo vincolo del terrore anche quando è solo, e il dominio totalitario non prova mai a lasciarlo solo tranne nella situazione estrema della reclusione cellulare. Distruggendo ogni spazio fra gli individui, comprimendoli l’uno con l’altro, si annientano anche le potenzialità creative dell’isolamento; insegnando ed esaltando il ragionamento logico dell’estraniamento, in cui l’uomo sa di essere completamente perduto se lascia andare la prima premessa da cui prende l’avvio l’intero processo, si eliminano le già scarse probabilità di una trasformazione dell’estraniamento in solitudine e della logica in pensiero. Se si confronta questa pratica con quella della tirannide, si ha l’impressione che si sia trovato il modo di mettere in moto il deserto, di scatenare una tempesta di sabbia capace di coprire ogni parte della terra abitata. (Guadagnin 2004, 652-655)

Nonostante la propria dissidenza e l’opposizione nei confronti del regime, dopo le torture e l’isolamento Arenas sceglie di far parte della “massa” di cui parla Hannah Arendt, piuttosto che continuare a vivere nell’oppressione. Dopo essere rimasto solo, aver vissuto il tradimento degli amici, e aver subito il senso di estraniamento, alla fine, con la propria confessione, lo scrittore percorre la via dell’“omologazione”, almeno fino a quando non riesce a partire clandestinamente dall’isola. Infatti, successivamente, le accuse di abuso che pesano su di lui decadono grazie alla reticenza dei giovani accusatori: viene assolto, ma comunque condannato a costruire edifici e a lavorare in una fattoria.

5. *Dall'Hotel Monserrate agli Stati Uniti: esilio e morte di un intellettuale*

Gli eventi che vanno dalla scarcerazione all'esilio di Reinaldo Arenas si discostano notevolmente in *Before Night Falls* rispetto a quanto raccontato dall'autore nel romanzo autobiografico. Dal testo sappiamo che all'inizio del 1976, egli è reso libero e dopo essere ospitato da diversi amici si stabilisce all'Hotel Monserrate, un tempo splendore del benessere cubano e ora complesso di quinta categoria abitato prevalentemente da prostitute (Arenas 1992, 239-252). All'interno dell'edificio vivono anche Coco Salá e una serie di personaggi stravaganti, tra cui la prostituta Marta Carriles, madre di Lázaro, un giovane bello, nevrotico e amante della letteratura con cui l'autore stringe un'intensa amicizia.

Quattro anni dopo, nell'aprile del 1980 un autista della linea 32 si lancia con i passeggeri a bordo, contro il portone dell'ambasciata peruviana con lo scopo di chiedere asilo politico. Castro toglie immediatamente il presidio dall'ambasciata, mentre al convoglio si uniscono altri cubani, tra cui Lázaro. Il governo decide di infiltrare diversi agenti della Sicurezza di Stato per frenare la massa decisa a lasciare l'isola. Castro intimorito da un possibile colpo di stato, decide di lasciare partire dal porto di Mariel la "feccia" della società secondo i criteri del regime, ossia gli omosessuali, i delinquenti comuni liberati dalle carceri, i malati di mente, insieme agli agenti da infiltrare a Miami, destinazione degli emigrati. In un primo momento, Arenas è contrario alla partenza, ma dopo aver ottenuto il salvacondotto, in quanto omosessuale, si precipita al Mariel per imbarcarsi con gli esuli. Consapevole che il suo nome figura tra gli individui a cui è severamente vietato lasciare il paese, architetta di cambiare il cognome da Arenas in Arinas. Il 4 maggio 1980, lo scrittore s'imbarca nel San Lázaro alla volta di Miami, che raggiunge dopo diversi giorni trascorsi senza viveri.

A Miami, dove ad attenderlo c'è l'amico Lázaro, partito prima di lui, l'autore si trova a far fronte ad altre difficoltà, soprattutto per la sua condizione di esule. Malgrado sia invitato da varie istituzioni universitarie, allo scrittore è imposto il silenzio in merito alle questioni politiche e sociali. Gli unici legami intellettuali che riesce a instaurare durante i primi giorni di esilio sono con Lydia Cabrera, Enrique Labrador Ruiz e Carlos Montenegro. La vita a Miami comporta dunque un'esistenza dura, soprattutto per quanto riguarda l'inserimento nel contesto intellettuale. Arenas ricorda che:

Durante los pocos meses que viví en Miami no pude encontrar allí ni un poco de calma; viví envuelto en incasantes cócteles, fiestas, invitaciones; uno era como una especie de extraño ejemplar que había que exhibir, que había que invitar, antes de que perdiese su brillo, antes de que llegase un nuevo personaje y uno fuese arriconado. [...] Ahora

Nei pochi mesi che vissi a Miami, non riuscii a trovare un po' di tranquillità. Vissi circondato da pettegoli, passando da un cocktail a una festa. Ero una specie di animale raro da esibire, da invitare, prima che perdessi il mio splendore, prima che arrivasse qualcun altro e che finissi in un angolo. [...] Adesso

estaba en un mundo plástico, carente de misterio y cuya soledad resultaba, muchas veces, más agresiva [...]. (Arenas 1992, 313-314)

mi trovo in un mondo di plastica, privo di mistero e pieno di solitudine terribile, minacciosa [...]. (Dallorso 2000, 301)

Perché

[...] para un desterrado no hay ningún sitio donde se pueda vivir; que no existe sitio, porque aquél donde soñamos, donde descubrimos un paisaje, leímos el primer libro, tuvimos la primera aventura amorosa, sigue siendo el lugar soñado; en el exilio uno no es más que un fantasma, una sombra de alguien que nunca llega a alcanzar su completa realidad; yo no existo desde que llegué al exilio; desde entonces comencé a huir de mí mismo. (Arenas 1992, 314)

[...] per un esule non esiste un posto giusto in cui vivere. Non esiste perché il posto dove abbiamo sognato, abbiamo scoperto un paesaggio, abbiamo letto il nostro primo libro, abbiamo avuto la nostra prima avventura sentimentale, è sempre nei nostri sogni; in esilio non si è che fantasmi, ombre di qualcuno che non si realizza mai completamente; da quando sono in esilio io non esisto più; da allora ho cominciato a fuggire da me stesso. (Dallorso 2000, 302)

Ancora una volta, la libertà dello scrittore si trova minacciata, perché all'esule è destinata un'identità fluida, amorfa e indefinita. Alla fine, Arenas giunge alla conclusione che ciò che conta nella società non è tanto la natura del sistema politico, quanto la capacità dello stesso di rendere tutti cittadini dignitosi e liberi. La dittatura può avere origini e forme diverse, e schiavizzare la libertà dell'essere umano dietro appellativi diversi.

L'ultima scena della pellicola ritrae Reinaldo in compagnia di Lázaro che, dopo avergli letto alcune pagine di letteratura, attende che lo scrittore si addormenti per soffocarlo e ucciderlo. Per contro, nell'autobiografia l'autore muore suicida dopo mesi di agonia a lottare inutilmente contro l'AIDS. Prima di morire lascia una lettera d'addio ai suoi amici in cui leggiamo:

Queridos amigos: debido al estado precario de mi salud y a la terrible depresión sentimental que siento al no poder seguir escribiendo y luchando por la libertad de Cuba, pongo fin a mi vida. En los últimos años, aunque me sentía muy enfermo, he podido terminar mi obra literaria, en la cual he trabajado por casi treinta años. Les dejo pues como legado todos mis terrores, pero también la esperanza de que pronto Cuba será libre. Me siento satisfecho con haber podido contribuir aunque modestamente al triunfo de esa libertad. Pongo fin a mi vida voluntariamente porque no puedo seguir trabajando. Ninguna de las

Amici cari, a causa dello stato precario della mia salute e della terribile depressione sentimentale che provo al non poter più scrivere e lottare per la libertà di Cuba, metto fine alla mia vita. Negli ultimi anni, benché molto malato, ho potuto terminare le mie opere letterarie, alle quali ho lavorato per quasi trent'anni. Vi lascio in eredità tutte le mie paure, ma anche la speranza che presto Cuba sia libera. Sono soddisfatto di aver contribuito, anche se modestamente, al trionfo di questa libertà. Metto fine alla mia vita volontariamente, perché non posso continuare a lavorare. Nessuna delle

personas que me rodean están comprometidas en esta decisión. Sólo hay un responsable: Fidel Castro. Los sufrimientos del exilio, las penas del destierro, la soledad y las enfermedades que haya podido contraer en el destierro seguramente no las hubiera sufrido de haber vivido libre en mi país. Al pueblo cubano tanto en el exilio como en la Isla los exhorto a que sigan luchando por la libertad. Mi mensaje no es un mensaje de derrota, sino de lucha y esperanza. Cuba será libre. Yo ya lo soy. (Arenas 1992, 343)

persone che mi stanno vicino è coinvolta in questa decisione. C'è solo un responsabile: Fidel Castro. La sofferenza dell'esilio, la solitudine e le malattie non mi avrebbero certo colpito se avessi potuto vivere, libero, nel mio paese. Esorto il popolo cubano dell'esilio, come dell'Isola, a continuare a lottare per la libertà. Il mio non è un messaggio pessimista, è un messaggio di lotta e di speranza. *Cuba sarà libera. Io lo sono già.* (Dallorso 2000, 325)

La lettera di Arenas contiene un messaggio di libertà e di ottimismo. Allo scrittore poco importa se tale libertà sia stata ottenuta pagandola con la propria vita. Al contrario, egli sembra voler sublimare la propria morte, rendendola emblema e conseguenza ultima del regime totalitario e, quasi utopisticamente, forse in grado di sfiorare la coscienza del dittatore.

Note

¹ Se non diversamente indicato ogni traduzione dallo spagnolo all'italiano è dell'autore.

² Instituto Nacional de la Reforma Agraria.

³ Unión de Escritores y Artistas de Cuba.

⁴ Nel nostro articolo faremo riferimento all'edizione spagnola del romanzo di Reinaldo Arenas (1992), *Antes que anochezca. Autobiografía*, Barcelona, Tusquets. Tutti i riferimenti in nota si riferiranno a questa edizione.

⁵ Ricordiamo che il *jubo* e il *majá* appartengono alla famiglia dei viperidi e sono tipici dell'isola di Cuba. Il *sijú* è invece un uccello rapace notturno abitante delle Antille.

⁶ Arenas spiega in un passo di *Antes que anochezca. Autobiografía* che: "Si chiamava Repello perché le donne che ci ballavano muovevano il bacino in modo tale che più che di un ballo si trattava di uno sfregamento contro il sesso dell'uomo. Il repello è un movimento circolare dei fianchi che attacca qualcosa che dopo è difficile separare" (1992, 52).

⁷ Ricordiamo che la *granja*, dal latino volgare *granica*, granaio, è un podere destinato all'allevamento degli animali e alla raccolta del grano. In italiano è anche tradotto con il termine fattoria.

⁸ Il termine *guagua* è il corrispettivo italiano della parola autobus. L'etimo è di derivazione anglofona, considerato che si riferisce alla prima azienda, la statunitense *Wa & Wa Co. Inc.*, esportatrice di autobus nell'isola. Secondo la RAE, a Cuba e nella Repubblica Dominicana *guagua* si riferisce anche a un nome generico di numerose specie d'insetti emitteri, di piccole dimensioni e di colore bianco o grigio, che attaccano diverse piante sino a distruggerle.

Riferimenti bibliografici

- Arenas Reinaldo (1980 [1967]), *Celestino antes del alba*, Caracas, Monte Ávila.
 — (1981a), *El Central*, Barcelona, Seix Barral.
 — (1981b), *Termina el desfile*, Barcelona, Seix Barral.

- (1982 [1969]), *El mundo alucinante: una novela de aventuras*, Caracas, Monte Ávila. Trad. it. di Giuseppe Cintioli dal francese (1971), *Il mondo allucinante*, Milano, Rizzoli.
- (1982), *Otra vez el mar*, Barcelona, Argos Vergara.
- (1984), *Arturo, la estrella más brillante*, Barcelona, Montesinos.
- (1990 [1989]), *El portero*, Miami, Universal.
- (1991), *El color del verano o nuevo jardín de las delicias*, Miami, Universal.
- (1992), *Antes que anochezca. Autobiografía*, Barcelona, Tusquets. Trad. it. di Elena Dallorso (2000), *Prima che sia notte*, Parma, Guanda, Biblioteca della Fenice.
- Arendt Hannah (1958 [1951]), *The Origins of Totalitarianism*, Cleveland, Cleveland World Pub. Co. Trad. it. di Amerigo Guadagnin (2004), *Le origini del totalitarismo*, Torino, Einaudi.
- Bentham Jeremy (1791), *Panopticon or the Inspection House*, London, T. Payne, reperibile ad accesso aperto: <<http://oll.libertyfund.org/people/jeremy-bentham>> (09/2013). Trad. it. di Vita Fortunati (1983), *Panopticon ovvero la casa d'ispezione*, a cura di Michel Foucault e Michelle Pierrot, Venezia, Marsilio.
- Casamayor-Cisneros Odette (2013), *Utopía, distopía e ingravidéz: Reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.
- Cusato Domenico Antonio (1996), “Reinaldo Arenas: la vendetta della parola”, in Associazione Ispanisti Italiani, *Scrittori “contro”: modelli in discussione nelle letterature iberiche* (Atti del Convegno di Roma AISPI, 15-16 marzo 1995), Roma, Bulzoni, 347-358.
- Darwin Charles (2009 [1859]), *L'origine delle specie*, Milano, Rizzoli.
- Epps Bradley (1995), “Proper Conduct: Reinaldo Arenas, Fidel Castro and the Politics of Homosexuality”, *Journal of the History of Sexuality* 2, 231-238.
- Hasson Liliane (1992), “Memorias de un exiliado. París, primavera 1985”, in O. Ette (ed.), *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 35-63.
- Ingenschay Dieter (2006), *Desde aceras opuestas. Literatura / cultura gay y lesbiana en Latinoamérica*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana Vervuert.
- Machover Jacobo (2001), *La memoria frente al poder. Escritores cubanos del exilio: Guillermo Cabrena Infante, Severo Sarduy, Reinaldo Arenas*, Valencia, Universidad de Valencia.
- Molloy Sylvia (1991), *At Face Value: Autobiographical Writing in Spanish America*, Cambridge, Cambridge UP.
- Moulin Civil Françoise (2002), “Carnaval y carnavalización en *El color del verano* de Reinaldo Arenas”, in François Delprat, Fernando Aínsa, Raul Caplan, et al., *La fête en Amérique latine. II. Rupture, carnaval, crise. América*, Cahiers du CRICCAL, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 28, 65-74.
- Sánchez-Boudy José (1999), *Diccionario mayor de cubanismos*, Miami, Ediciones Universales.
- Trobat Yolande (2003), “Reinaldo Arenas: l'original, de la critique sociale au mal de vivre”, *Pandora: revue d'études hispaniques* 3, 187-196.
- Valdés Zamora Armando (2012), “Sexo y exceso en las narraciones de Reinaldo Arenas”, *Revista Hispano Cubana* 42, 79-90.

Filmografia

Before Night Falls (2000), [Film] Schnabel Julian, USA, Fine Line Features.

STUDI E SAGGI

Percorsi linguistici

Plurilinguismo e multilinguismo in Europa per una Educazione plurilingue e interculturale

Maria Cecilia Luise

Università di Firenze (<mariacecilia.luise@unifi.it>)

Abstract.

This article provides a general outline of the language policy followed by European organizations in order to propose a definition of terms such as *plurilingualism*, *multilingualism*, *bilingualism* and consideration of multilingualism peculiarities and benefits either for the single person or communities. The literature has considered multilingualism linked to cognitive, psychological, cultural, educational, social and economic benefits. It is also described in terms of *plurilingual and intercultural competence* in the Common European Framework, which is the most important European guideline on learning and teaching languages. Plurilingual and intercultural competence as a plural repertoire of language and cultural transversal knowledge, competences and resources, is the aim of *plurilingual and intercultural education*: focus is on personal development, learners' needs, linguistic and intercultural abilities in order to develop not a "native speaker" but an "intercultural speaker".

Keywords: European language policy, multilingualism, plurilingualism, plurilingual and intercultural competence and education.

Fin dalla loro istituzione, l'Unione Europea e il Consiglio d'Europa si occupano di educazione linguistica, multilinguismo, plurilinguismo e politica linguistica; l'analisi della mole davvero notevole di documenti, programmi, ricerche europei in merito testimonia l'interesse per le lingue; inizialmente basato sulla presa in carico della necessità di strumenti comunicativi nuovi e di nuovi modi per imparare le lingue straniere in un'Europa caratterizzata da una sempre più evidente mobilità internazionale che nei primi anni Settanta si è concretizzato nel *Progetto Lingue Vive*, questo interesse si è articolato nel tempo in riflessioni e azioni che vanno a toccare aspetti economici, sociali, culturali, educativi, identitari dei cittadini europei.

I risultati e le ricadute pratiche vengono puntualmente monitorati anche attraverso confronti comparativi tra le diverse nazioni europee (una delle più recenti pubblicazioni in merito è British Council 2012) e sono condizionati dal fatto che in merito alle politiche educative gli organismi comunitari han-

no solo potere propositivo e funzione di sostegno, essendo compito di ogni singolo stato decidere quale politica di educazione e istruzione linguistica attuare. In ogni caso però la stesura e la diffusione dei documenti europei riguardanti le lingue ha promosso una ricca riflessione culturale e scientifica in merito al multilinguismo; nelle pagine che seguono intendiamo riprendere alcune di queste riflessioni e proporre alcune considerazioni di carattere culturale, sociolinguistico e glottodidattico sulle caratteristiche e sui vantaggi del multilinguismo.

1. La politica linguistica europea, tra Unione europea e Consiglio d'Europa

Sia per la UE sia per il Consiglio d'Europa uno dei fattori chiave dell'identità del vecchio continente è la diversità linguistica intesa come valore da difendere e promuovere. L'Unione europea sviluppa le sue politiche di protezione e promozione linguistica sia per motivi di identità culturale sia perché ritiene che una società multilingue sia più solidale e ricca socialmente ed economicamente (British Council 2012, 13). Il Consiglio d'Europa fin dalla sua fondazione nel 1949 promuove i diritti umani e la democrazia, valori che sono alla base anche della sua politica linguistica, che si realizza tramite convenzioni, raccomandazioni e strumenti tecnici (ivi, 15). In generale, negli ultimi decenni gli organismi europei, in merito al multilinguismo, si sono occupati (Luise in Baldi, Borello, Luise 2013, 141-142):

- della difesa delle lingue minoritarie e regionali, dei dialetti, delle comunità alloglotte all'interno dei paesi membri, delle lingue nazionali poco diffuse e con un numero ridotto di parlanti nativi, difesa che si scontra/incontra con i naturali processi di evoluzione, diffusione, contrazione, scomparsa delle lingue nelle società umane;

- dello sviluppo delle LS, attraverso l'"omogeneizzazione" delle competenze in lingua franca dei cittadini europei, quindi la diffusione dell'inglese principalmente attraverso i sistemi formali di istruzione, e l'aggiunta di almeno un'altra lingua straniera al profilo dei parlanti europei: è la cosiddetta "formula trilingue" lingua materna più due, stabilita nel 2002 dall'"obiettivo di Barcellona";

- della promozione della diversità linguistica e dell'aumento delle competenze in lingue straniere non solo europee, oltre l'inglese lingua franca, degli studenti europei, perseguiti attraverso una sempre più precoce esposizione ad esse nella scuola, attraverso la diversificazione dell'offerta di lingue dei sistemi educativi, attraverso il sostegno ad opportunità di mobilità internazionale per studenti e docenti.

In questa azione politica e culturale ormai radicata in Europa rimane in ombra un aspetto linguistico che diviene sempre più importante, presente e visibile nelle società dei paesi membri: la presenza delle lingue materne ed etniche dei milioni di immigrati ormai cittadini stabili nel vecchio continente. La

difesa del multilinguismo e la promozione delle competenze nelle lingue straniere non possono essere ignorate in attesa che si compia “naturalmente” un’assimilazione linguistica che le faccia sparire, oppure lasciando che siano le stesse comunità etniche di immigrati ad organizzarsi autonomamente per il mantenimento linguistico.

Una precisazione terminologica, in riferimento sia alla ricerca scientifica sia ai documenti europei. In ambito scientifico si distingue tra *plurilinguismo* e *multilinguismo*: il primo fa riferimento alle competenze individuali di un soggetto relative alla capacità di imparare e usare più lingue, il secondo invece vede il fenomeno della molteplicità di codici di comunicazione non dal punto di vista della persona ma da quello sociale. Il multilinguismo fa riferimento alla presenza all’interno di una comunità di più lingue a disposizione dei parlanti, anche se non necessariamente conosciute e usate da tutti i parlanti. Entrambe le prospettive non distinguono né fanno preferenze tra una lingua o un’altra. Nei documenti del Consiglio d’Europa questa distinzione è sempre presente, mentre per l’Unione europea le due accezioni vengono fatte rientrare entrambe sotto il termine *multilinguismo*: “Il termine di multilinguismo si riferisce sia al fatto di parlare lingue diverse in un determinato ambito geografico che alla capacità di una persona di parlare più lingue” (Eurobarometro 2006, 243). *Plurilinguismo* inoltre oggi tende a sostituire il termine *bilinguismo*, a sottolineare che un individuo non necessariamente conosce “solo” due lingue e che le caratteristiche sociali e cognitive di chi conosce due lingue sono le stesse di chi ne conosce più di due.

Nei due paragrafi seguenti, che si occupano rispettivamente di plurilinguismo individuale e multilinguismo sociale, distinguiamo i due significati.

2. Vantaggi del plurilinguismo: aspetti cognitivi, psicologici, interculturali

Ancora negli anni Sessanta il bilinguismo era visto come causa di problemi nello sviluppo cognitivo, psicologico e affettivo, di ritardo linguistico e di insuccesso scolastico: la soluzione adottata nella maggior parte dei casi è stata quindi l’adozione di politiche sociali e scolastiche volte a far avvenire il più presto possibile l’assimilazione degli stranieri nella lingua e nella cultura dominanti.

Dal punto di vista diacronico, Baker (1996, 118 e sgg.) distingue un periodo detto degli *effetti negativi*, che va circa dal 1920 al 1960, nel quale appunto l’opinione dominante tra gli accademici era che il bilinguismo avesse un effetto negativo sul pensiero e sullo sviluppo psicologico; un periodo degli *effetti neutri*, che in parte si sovrappone al precedente, durante il quale una serie di ricerche dimostrarono che sul piano del quoziente intellettivo non c’erano differenze significative tra monolingui e bilingui; un periodo degli *effetti additivi*: nel 1962 viene pubblicata la prima ricerca documentata sugli effetti positivi del bilinguismo, ad opera di Peal e Lambert in Canada, che dimostrò i limiti della metodologia fino a quel momento adottata per misu-

rare le differenze intellettive di monolingui e bilingui e come un bilinguismo bilanciato portasse vantaggi cognitivi.

Allo stesso modo anche il significato e la definizione di “bilingue” si è evoluta nel tempo, fino ad arrivare all’accezione oggi alla base della ricerca scientifica e dei documenti europei. Dalla classica definizione di Bloomfield del 1933 secondo cui il bilinguismo è “il controllo nativo di due o più lingue”, il termine si è articolato fino a divenire un termine “ombrello”, all’interno del quale si possono riconoscere diverse situazioni e diversi profili di competenza linguistica: come scrive Baker (1996, 14-15), è vago se non impossibile definire chi è bilingue e chi invece non lo è, molto più utile è individuare le distinzioni e le dimensioni che circondano il termine “bilinguismo”. Insieme a Titone riteniamo quindi che la domanda importante non sia “questa persona è bilingue?”, ma piuttosto “In che modo questa persona è bilingue?”. Il bilinguismo perfetto infatti, quello della definizione di Bloomfield, è una delle tipologie di plurilinguismo, oltre ad essere una delle più rare: oggi l’individuo plurilingue è colui che conosce più lingue e/o dialetti (Fabbro 1996, 115) e ne ha di ognuno un profilo diversificato e personale negli usi, nelle competenze, nelle abilità; la personalità plurilingue è inoltre sempre anche una personalità pluriculturale.

Dal punto di vista cognitivo e psicologico i vantaggi del plurilinguismo, pur studiati e dimostrati da molto tempo, sono un campo vastissimo e ancora aperto: “even if half of the world’s population is ‘bilingual’, we are barely scratching the surface in understanding the impact of knowing more than one language” (Commissione Europea 2009, 6).

Riprendiamo di seguito due aspetti del plurilinguismo, in linea con le indicazioni della politica europea: il plurilinguismo precoce e i benefici cognitivi della mente plurilingue. Nel superare l’idea monolitica di un unico “periodo critico” che finisce con la pubertà, all’interno del quale il bambino impara le lingue senza difficoltà e raggiunge competenze simili ai nativi per poi perdere questa capacità, derivata dagli studi di Lennenberg del 1967, oggi si individuano almeno tre “finestre temporali” per l’acquisizione del linguaggio, corrispondenti ad altrettante fasi di maturazione cerebrale (Daloiso 2009, 12): la prima infanzia (0-3 anni); la seconda infanzia (4-8 anni); la terza infanzia (9-22 anni). Nei primi due periodi il cervello del bambino è caratterizzato da potenzialità neurologiche (in primis una elevatissima plasticità neuronale), capacità mnemoniche implicite che favoriscono l’interiorizzazione spontanea di aspetti fonetici e morfosintattici, ricettività neurosensoriale che permette di acquisire una lingua attraverso l’esperienza; tali caratteristiche concorrono a costituire delle “finestre temporali privilegiate per l’esposizione a più lingue” (Daloiso 2009, 52-58).

Un altro “mito” negativo da sfatare rispetto al bilinguismo precoce riguarda la credenza che i bambini bilingui abbiano tempi di acquisizione delle lingue più lunghi dei bambini monolingui: la ricerca ha dimostrato che entrambi imparano la lingua o le lingue alle quali sono esposti negli stessi tempi, alla stessa velocità (Kovács, Mehler 2009): i bambini esposti ad ambienti bilin-

gui sviluppano infatti fin dai primi mesi di vita strategie di apprendimento linguistico più flessibili rispetto ai bambini che imparano una sola lingua. I bambini bilingui sembrano avere vantaggi non solo linguistici ma anche più generalmente cognitivi: per esempio, i bambini bilingui hanno un maggior controllo esecutivo sull'attenzione in compiti non verbali che richiedono di risolvere problemi o di selezionare e ignorare elementi di interferenza sul compito (Bialystok 2001). Sono vantaggi che si mantengono per tutta la durata della vita; il plurilinguismo precoce apre le porte ad una serie di benefici che si estendono ben oltre l'infanzia:

[...] a rendere prezioso il “regalo” di una lingua in più durante la prima infanzia non è tanto il “tipo” di lingua (inglese invece che cinese) o la “quantità” di lingua (riuscire a fare e dire esattamente le stesse cose nella L2 e nella L1) quanto i processi di sviluppo cognitivo, affettivo, emotivo, culturale che l'accostamento alle altre lingue mette in moto. (Celentin in Baldi, Borello, Luise 2013, 21)

Con Fabbro (1996, 118) affermiamo che “conviene essere bilingui”: in particolare, citiamo due ricerche che dimostrano come il possesso di più lingue possa essere collegato positivamente alla creatività e come il plurilinguismo sia uno dei fattori di protezione dalla decadenza cognitiva connessa con la vecchiaia.

Una ricerca promossa dalla Commissione Europea (2009) ha cercato di stabilire il legame tra plurilinguismo e creatività; dall'analisi di trent'anni di studi scientifici europei si ricava che la conoscenza di più lingue comporta condizioni specifiche collegate alla creatività. In particolare il plurilinguismo influisce positivamente su sei fattori legati al concetto multidimensionale di creatività (Commissione Europea 2009, 6):

- la *flessibilità mentale*: il plurilinguismo aumenta l'adattabilità della mente in funzione di diverse situazioni comunicative e interculturali;
- la *capacità di risolvere problemi*, che riguarda le capacità di analizzare e catalogare le informazioni, valutare tutte le alternative, pianificare azioni, risolvere *tasks*;
- le *abilità metalinguistiche*: comprendono la sensibilità nei confronti delle lingue, la consapevolezza delle caratteristiche di ogni lingua, l'identificazione delle ambiguità nella comunicazione;
- la *capacità di imparare*, in particolare per quanto riguarda le capacità mnemoniche;
- le *abilità interpersonali*: il plurilingue riconosce i bisogni dell'interlocutore, si comporta in modo coerente al contesto comunicativo, sa interagire con differenti interlocutori, possiede sensibilità e competenze interculturali;
- i *processi di invecchiamento*: la pratica di più lingue nel corso della vita rallenta alcuni processi di decadimento cognitivo legati all'età.

Ci soffermiamo proprio su questo ultimo aspetto: gli effetti positivi del plurilinguismo si propagano ben oltre l'età nella quale le lingue vengono acquisite. La ricerca (Gold *et al.* 2013; Bialystok *et al.* 2007) dimostra che i

soggetti plurilingui sono in grado di mantenere in vecchiaia abilità cognitive e flessibilità della mente che sono tipiche delle età giovanili e che facilmente decadono con l'avanzare degli anni, e sviluppano più tardi dei monolingui, i sintomi collegati alle malattie di demenza senile. L'esperienza protratta nel corso della vita di attivazione di più lingue contemporaneamente e il continuo controllo del contesto al fine di scegliere quale delle lingue usare preserva dal decadimento non solo le abilità di controllo cognitivo legate alla lingua, ma anche i sistemi cognitivi più generali:

Cognitive control refers to the ability to flexibly shape thoughts and behavior to meet internal goals in the face of constantly changing environmental demands. This kind of cognitive flexibility is critical for successful navigation of the demands of everyday life, yet it declines significantly with age. However, new evidence suggests that lifelong bilingualism, or speaking two languages on a daily basis since childhood, can attenuate age-related declines in cognitive control processes, and may even delay the onset of dementia symptoms. (Gold *et al.* 2013, 2)

3. Vantaggi del multilinguismo per la società europea: identità, cultura, educazione ed economia

L'Europa del futuro ha come uno degli elementi centrali il multilinguismo: gli organismi europei puntano e investono nella nascita e nella crescita di un cittadino europeo consapevole delle proprie peculiarità linguistiche e culturali ma nello stesso tempo aperto al dialogo con altre lingue e culture, da "costruire" soprattutto attraverso programmi educativi e formativi. Il multilinguismo va quindi a caratterizzare diversi aspetti della società europea: aspetti identitari, interculturali, educativi, economici.

La diversità linguistica e culturale è un elemento costitutivo e caratterizzante dell'Europa e della sua identità fin dal Trattato di Roma, un valore che distingue il vecchio continente dal modello omogeneizzante degli Stati Uniti:

L'Unione europea è fondata sull'«unità nella diversità»: diversità di culture, usi, costumi e credenze – e di lingue [...] È proprio questa diversità a fare dell'Unione europea quello che è: non un 'melting pot' in cui le differenze si fondono, bensì una casa comune in cui la diversità viene celebrata e le nostre numerose lingue materne rappresentano una fonte di ricchezza e fungono da ponte verso una solidarietà e una comprensione reciproca maggiori. (Commissione Europea 2005, 2)

Anche dal punto sociale e culturale la presa di posizione dell'Europa a favore del multilinguismo è netta (Eurobarometro 243, 2006): "Il vantaggio di conoscere le lingue straniere è incontestabile. La lingua aiuta a comprendere altri modi di vivere che a loro volta spianano la strada alla tolleranza interculturale. Le competenze linguistiche aumentano inoltre le possibilità di lavorare, studiare e viaggiare in tutta Europa e permettono la comunicazione interculturale".

Gli aspetti e i vantaggi sociali e identitari del multilinguismo sono stati negli ultimi anni accostati all'importanza di un'economia multilingue: se la società prospera è una società multilingue, un'economia competitiva è un'economia poliglotta, nella quale le imprese sono in grado di muoversi con successo nel mercato mondiale grazie alle competenze interculturali e plurilingui dei loro addetti (Borello, Luise 2011). I vantaggi dell'essere competenti in lingue straniere oltre l'inglese lingua franca non sono solo commerciali, ma ben più ampi: la padronanza di una lingua diversa dalla materna e le competenze culturali e interculturali che la accompagnano, scarse nel caso di una lingua franca e ricche in quello di una lingua straniera, stimolano la creatività e l'innovazione; le persone poliglote sono consapevoli del fatto che i problemi possono essere risolti in modo diverso in diversi contesti linguistici e culturali e possono utilizzare questa capacità per giungere a nuove soluzioni. I poliglotti forniscono quindi al mondo del lavoro e delle imprese caratteristiche fondamentali come flessibilità e *know-how* (Commissione Europea 2009).

L'azione a favore dello sviluppo del multilinguismo punta infine sulla formazione e sull'educazione linguistica. L'intervento europeo in merito si articola principalmente intorno a:

- l'accostamento precoce alle lingue, quindi l'insegnamento delle lingue straniere fin dalla più tenera età: inserimento delle lingue nei curricula fin dalla scuola pre-primaria, formazione e aggiornamento degli insegnanti, ricerca e diffusione di metodologie e tecnologie didattiche adatte ai bambini;

- l'Educazione permanente, che punta a coinvolgere tutta la persona e a caratterizzare ogni sua esperienza come possibile fonte di educazione, riassunta nelle espressioni *Lifelong Learning* e *Lifewide Learning*; la formazione e l'istruzione lungo tutto l'arco della vita sono il requisito fondamentale per esercitare la *cittadinanza attiva e democratica* intesa come partecipazione, coinvolgimento e impegno nella vita sociale, conoscenza dei propri diritti e esercizio dei propri doveri, che in una società multilingue e multiculturale richiede competenze linguistiche e interculturali, competenze che possono essere potenziate e ampliate all'interno di un progetto di Educazione permanente (Luise 2012).

La strada delineata è quella che va verso la realizzazione di un *approccio inclusivo al multilinguismo* (Commissione Europea 2008), "inteso ad allargare il contesto del multilinguismo alla coesione sociale e alla prosperità, vale a dire a promuovere le imprese di successo, comprese le piccole medie imprese, la competitività commerciale, l'occupabilità e l'integrazione, il benessere e le attività ricreative nella vita quotidiana e nell'ambiente circostante".

4. *La competenza plurilingue e interculturale*

I documenti europei recenti che si occupano di lingue, primo fra tutti il *Quadro Comune Europeo di riferimento per le lingue*, aggiungono un'ulteriore

specificazione al plurilinguismo inteso come la padronanza di un repertorio di abilità linguistiche diversificate in più lingue, integrandolo nel concetto di *competenza plurilingue e interculturale*, che viene così definita:

[...] la capacità che una persona come soggetto sociale ha di usare le lingue per comunicare e di prendere parte a interazioni interculturali, in quanto padroneggia, a livelli diversi, competenze in più lingue ed esperienze in più culture. Questa competenza non consiste nella sovrapposizione o nella giustapposizione di competenze distinte, ma è piuttosto una competenza complessa o addirittura composita su cui il parlante può basarsi. (Consiglio d'Europa 2002)

La competenza plurilingue fa riferimento alle risorse acquisite da tutte le lingue che il parlante conosce (competenza plurilingue) e relative alle culture a cui fanno riferimento le lingue in questione (competenza pluriculturale), la competenza interculturale permette di “comprendere l’alterità, di stabilire connessioni cognitive e affettive tra precedenti e nuove esperienze dell’alterità, di mediare tra gli appartenenti a due o più gruppi sociali e tra le loro culture e di mettere in discussione i presupposti del proprio gruppo culturale e del proprio contesto ambientale” (Beacco *et al.* 2010, 13). È un modello che si allontana dalla visione tradizionale disaggregata, a compartimenti separati, delle competenze delle persone relative a lingue e culture (Candelier 2012): la competenza plurilingue e interculturale non è la somma di più monolinguismi, ma un repertorio di competenze e abilità linguistiche nel quale le conoscenze diseguali, asimmetriche, in continua evoluzione, di più lingue contribuiscono allo sviluppo di strategie e processi cognitivi stabili e comuni, interrelati, utilizzabili con tutte le lingue appartenenti al profilo del parlante e con tutte le lingue che, in modi e configurazioni diverse, ne faranno parte. Ecco allora che chi possiede competenze plurilingui e interculturali non è chi sa parlare molte lingue, non è chi raggiunge il livello C2 in una o più lingue straniere, ma chi sa usare, nei contesti opportuni e per le proprie finalità di autorealizzazione, lingue diverse conosciute a livelli di competenza diversi, e sa servirsi delle proprie conoscenze linguistiche, culturali e interculturali e delle strategie linguistico-comunicative che possiede per attribuire significato a testi e situazioni nuovi.

5. Educazione plurilingue e interculturale: dall'insegnamento di una lingua e di una cultura allo sviluppo di una competenza plurilingue e interculturale

Una concezione globalistica, olistica, integrata della competenza plurilingue e interculturale comporta una visione globalistica, olistica e integrata dell'*Educazione plurilingue e interculturale*, processo che mette in primo piano gli aspetti formativi, semiotici dell’acquisizione delle lingue; che valorizza le competenze e le abilità richieste per interagire in società globalizzate, complesse, tecnologiche; che ritiene che tutte le lingue presenti nei contesti scolastici siano e debbano essere lingue di socializzazione e lingue dell’educazione (Coste

2009, 28); che considera le lingue e le culture non tanto oggetti da analizzare e confrontare, ma mezzi per la comunicazione e per l'espressione personale, per l'autorealizzazione, per la comprensione reciproca, per la crescita della persona e della comunità nella quale vive; che permette allo studente di:

[...] costruirsi un repertorio di saperi, saper fare e saper essere:

- che riguardi fatti linguistici e culturali in generale [...];
- che consenta di appoggiarsi a capacità acquisite relativamente a/in una lingua o cultura particolare (o in relazione ad alcuni aspetti di una lingua o cultura particolare) per accedere più facilmente ad un'altra lingua o cultura. (Candelier 2012, 9)

Tradizionalmente il modello linguistico dello studente è quello del parlante nativo e il fine ultimo dell'apprendimento di una lingua è poter conoscere il patrimonio culturale del popolo che la parla. Oggi le società globalizzate sono caratterizzate dal moltiplicarsi delle comunicazioni e dei contatti internazionali; il concetto di competenza plurilingue e interculturale ha portato a privilegiare i processi comuni a tutte le lingue possedute da un parlante; la conoscenza dell'inglese inteso non più come una lingua straniera bensì come una lingua franca è diventata una delle competenze di base del cittadino europeo. Tutto questo ha portato a spostare il focus dell'educazione plurilingue e interculturale:

- dal modello del parlante nativo a quello dell'*intercultural speaker*, inteso come colui che è in grado di utilizzare più lingue tra cui anche una lingua franca e di confrontarsi con appartenenti a culture diverse dalla propria;
- da un modello di studente che si conforma ad una lingua e ad una cultura straniera al fine di farsi accettare da una società "altra" (Pavan in Società italiana di didattica delle lingue e linguistica educativa, 2011, 129) al modello del *bilin-gual speaker* fluente, che può far trasparire la sua nazionalità e la sua lingua madre nell'accento, ma che possiede le composite competenze linguistiche, interlinguistiche e non linguistiche che servono ad interagire con altri, nativi o non nativi;
- dall'idea che "chi conosce una lingua" è colui che ha memorizzato informazioni e nozioni a quella che "chi conosce una lingua" è colui che possiede conoscenze e utilizza strategie pragmatiche e interattive allo scopo di comunicare.

L'educazione plurilingue e interculturale forma attraverso un'educazione alla consapevolezza culturale che parte dall'osservazione della propria e delle altre culture, delle integrazioni e delle mutazioni tra le culture, dei possibili incidenti interculturali che possono intercorrere nella comunicazione (Vettorel 2010); l'*intercultural speaker* è quindi chi attraversa frontiere e sa mediare valori diversi, persone

[...] able to engage with complexity and multiple identities and to avoid the stereotyping which accompanies perceiving someone through a single identity. It is based on perceiving the interlocutor as an individual whose qualities are to be discovered,

rather than as a representative of an externally ascribed identity. Intercultural communication is communication on the basis of respect for individuals and equality of human rights as the democratic basis for social interaction. (Byram *et al.* 2002, 9)

Riferimenti bibliografici

- Baker Colin (1996), *Foundations of Bilingual Education and Bilingualism*, Clevedon, Multilingual Matters.
- Beacco Jean Claude *et al.* (2011 [2010]), *Guida per lo Sviluppo dei Curricula per l'educazione plurilingue e interculturale*, supplemento a *ItalianoLinguaDue* 1, <www.italianolinguaue.unimi.it> (08/2013).
- Bialystok Ellen (2001), *Bilingualism in Development: Language, Literacy and Cognition*, New York, Cambridge UP.
- Bialystok Ellen, Craik Fergus, Freedman Morris (2007), "Bilingualism as a Protection Against the Onset of Symptoms of Dementia", *Neuropsychologia* 45, 459-464.
- Bloomfield Leonard (1933), *Language*, New York, Henry Holt and Co.
- Borello Enrico, Luise Maria Cecilia, a cura di (2011), *Gli Italiani e le lingue straniere. Made in Italy, economia delle lingue e formazione*, Torino, UTET Università.
- British Council (2012), *Language Rich Europe. Tendenze nelle politiche e nelle pratiche per il multilinguismo in Europa*, <http://www.language-rich.eu/fileadmin/content/pdf/LRE_Italian_Language_Rich_Europe_-_Tendenze_nelle_politiche_e_nelle_pratiche_per_il_multilinguismo_in_Europa.pdf> (08/2013).
- Byram Michael, Gribkova Bella, Starkey Hugh (2002), *Developing the Intercultural Dimension in Language Teaching*, Strasbourg, Council of Europe.
- Candelier Michael, a cura di (2013 [2012]), "CARAP. Un Quadro di Riferimento per gli Approcci Plurali alle Lingue e alle Culture", *ItalianoLinguaDue* 5, 1, <www.italianolinguaue.unimi.it> (08/2013).
- Celentin Paola (2013), "Apprendere una o più lingue: per una educazione linguistica liquida", in B. Baldi, E. Borello, M.C. Luise (a cura di), *Aspetti comunicativi e interculturali nell'insegnamento delle lingue. Cittadini europei dal nido all'università*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 17-38.
- Commissione Europea (2005), "Un nuovo quadro strategico per il multilinguismo", <http://ec.europa.eu/education/languages/archive/doc/com596_it.pdf> (08/2013).
- (2008), "Il multilinguismo: una risorsa per l'Europa e un impegno comune", <http://ec.europa.eu/education/languages/pdf/com/2008_0566_it.pdf> (08/2013).
- (2009), "Study on the Contribution of Multilingualism to Creativity", <http://ec.europa.eu/education/languages/news/news3653/sum_en.pdf> (08/2013).
- Consiglio d'Europa (2002), *Quadro comune europeo di riferimento per le lingue: apprendimento, insegnamento, valutazione*, Firenze, La Nuova Italia.
- Coste Daniel, Cavalli Marisa, Crisan Alexandru, Van de Ven Piet Hein (2009), *Un documento europeo di riferimento per le lingue dell'educazione?*, Viterbo, Sette Città.
- Daloiso Michele (2008), *Peculiarità Neuro-Funzionali del Cervello Plurilingue*, <<http://www.psicolab.net/2008/peculiarita-neuro-funzionali-del-cervello-plurilingue/>> (08/2013).
- (2009), *La lingua straniera nella scuola dell'infanzia*, Torino, Utet Università.

- Eurobarometro 243 (2006), "Europeans and Their Languages", <http://ec.europa.eu/languages/documents/2006-special-eurobarometer-survey-64.3europeans-and-languages-report_en.pdf> (08/2013).
- Fabbro Franco (1996), *Il cervello bilingue. Neurolinguistica e poliglossia*, Roma, Astrolabio.
- Gold Brian T. *et al.* (2013), "Lifelong Bilingualism Maintains Neural Efficiency for Cognitive Control in Aging", *The Journal of Neuroscience* 9, January, 387-396.
- Kovács Agnes Melinda, Mehler Jaques (2009), "Flexible Learning of Multiple Speech Structures in Bilingual Infants", *Science* 31, July, 611-612.
- Luise Maria Cecilia (2012), "Il plurilinguismo dal Quadro Comune Europeo alla classe di lingua straniera: la centralità della motivazione e dell'esposizione", *SELM* 4-5, 4-9.
- (2013), "Aspetti comunicativi ed interculturali nell'insegnamento delle lingue", in B. Baldi, E. Borello, M.C. Luise (a cura di), *Aspetti comunicativi e interculturali nell'insegnamento delle lingue. Cittadini europei dal nido all'università*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 141-154.
- Pavan Elisabetta (2011), "L'*intercultural speaker* parla inglese?", in Società italiana di didattica delle lingue e linguistica educativa, *Glottodidattica giovane 2011*, Perugia, Guerra, 123-133.
- Vettorel Paola (2010), "Strategie comunicative, plurilinguismo e ELF", *LEND Lingua e Nuova Didattica*, Anno XXXIX, 13-23.

Liberty Icons: Linguistic and Multimodal Notes on the Cultural Roots of Digital Technologies

Ilaria Moschini

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

Abstract:

Since the famous *1984 Apple Television Ad*, personal computers and the Internet have become icons of popular culture that embody libertarian values. Indeed, they have been described as the necessary tools for the empowerment of the individual and the realization of a peer-to-peer decentralized democracy. This libertarian representation has become a frame, perceived as universal and celebrated all over the world, on a daily basis, through the creation of user-generated contents. I believe that both personal computers and the Internet are American cultural products not only because of the very peculiar historical blending out of which they originate – a mixture of Cold War industrial research culture, US counterculture and DIY ethos (Turner 2006) – but, mainly, because of the founding concept that they are associated with, i.e. freedom. Adopting a functional linguistic/multimodal perspective, my article will explore the conceptual/semantic mapping of digital discourse through the analysis of a *corpus* of texts that goes from *1984 Apple Ad* to Hillary Clinton's *Internet Freedom Speech* in order to show how the current mainframe global discourse on digital technologies is permeated with a concept of freedom that combines the US founding rhetoric of liberty together with cybernetics, gnosticism and psychedelic narrations.

Keywords: Digital Technologies, Functional Linguistics, Gnosticism, Multimodality, US Rhetoric of Liberty.

1. *The Research*

The present study is part of a broader research I started in 2008, the purpose of which is to map the process I define “Webridization”: the hybridization of many discourse areas – in particular, the language of politics and the language of television – with digital discourse (Moschini 2010; 2011; 2012; forthcoming).

Over the course of the years, I have realized that the contextual configuration of contemporary American political language (e.g. presidential speeches and campaign messages) is highly influenced by digital media in terms of tenor construction and lexical selection. More in detail, political and institutional texts seem to be affected by the libertarian and “egalitarian” connotation of digital technologies (Moschini 2010; 2012). Indeed, digital technologies are commonly described as tools enabling enfranchisement, participation, democracy and social change: it is a representation that has become a frame, perceived as universal and celebrated by people all over the world, on a daily basis, through the creation and mass diffusion of user-generated contents.

I believe that such libertarian connotation is an American cultural product not only because of the very peculiar historical blending out of which personal computers and the Internet originate – a mixture of Cold War military and industrial research culture, US counterculture and DIY ethos (Turner 2006) – but, mainly, because of the set of values they are associated with. Therefore, since both personal computers and the Internet are culturally connoted mediational means and since, according to a socio-semiotic perspective of language, “acts of communication are forms of social discourse and a metaphor for the social actions and belief systems of a given culture” (Threagold 1986, 44), the exploration of the ideological load of the context of use (which is never neutral) is crucial to fully “unpack” the realization of meaning in “webridized” discourses.

In this paper, I will explore the founding concept of this ideational component of digital discourse – freedom – through the semiotic-linguistic analysis of a *corpus* of texts that goes from 1984 *Apple Ad* to 2010 Hillary Clinton’s *Internet Freedom Speech*. In particular, I will examine the meaning-making processes used in different texts to show how the current mainframe global discourse on digital technologies is permeated with a concept of freedom that combines the US founding rhetoric of liberty¹ together with cybernetics, gnosticism and psychedelic narrations. All the items selected for the *corpus* participate – to various extents – in the creation and development of the libertarian “aura of meaning” (Louw 1993, 157) of digital technologies.

The scientific paradigm I will adopt is a combination of systemic functional linguistics and multimodal analysis. As we know, functional linguistics (Michael Halliday 1978, 2004 [1985]) considers language as a socio-semiotic resource for meaning-making and is “concerned with the relationship between language and other elements and aspects of social life, and its approach to the linguistic analysis of texts is always oriented to the social character of them” (Fairclough 2003, 5). On the other hand, multimodal analysis – which is “a very exciting area of work in functional linguistics” (Martin and White 2005, 29) – originally stems out of Günther Kress and Theo van Leeuwen’s seminal work *The Grammar of Visual Design* (1996), where they adapted Halliday’s framework to the analysis of images, in order to decode new forms of textualities emerging from the spreading of the technological revolution and combining (written) language

with other modes. As a consequence, multimodal studies have been conducted to understand how semiotic resources like, for instance, images, colour, gesture, voice, music and videos are used to articulate discourses across a variety of media and contexts (Jewitt 2009)².

2. *“Rebellion to tyrants...*

My analysis shall start from the famous *1984 Apple Ad*, a landmark television advertising that launched the Macintosh and explained the philosophy of the company that had invented personal computers. Apple’s commercial was aired on January 22, 1984 during the Super Bowl and, since then, it has not only profoundly influenced the world of advertising and television, but it has introduced the frame for the interpretation of the supreme ideational battle of the Information Age: the struggle for freedom.

“Apple is the only force that can ensure freedom” announced Steve Jobs showing the ad for the first time in his *Keynote Speech* at the company’s annual sales conference (1983). According to Jobs, people – not just governments and big corporations – should have the control of technology, in order not to be enslaved and de-humanized. And it is his vision of the power and the potential of personal computers that has eventually triumphed, becoming the ideological underpinning of the so-called “Digital Revolution”.

The ad was a one-minute movie directed by Ridley Scott that never showed the product (which was quite a novelty in 1983) and created the image of Apple’s personal computer as a liberating technology featuring an epic battle between freedom and tyranny set in a dystopic Orwellian scenario. The video opens with a line of people wearing a uniform that march in unison through a long tunnel. The crowd ends up in a hall dominated by a gigantic screen where a Big Brother-like figure is giving a speech for the celebration of the first anniversary of the “Information Purification Directives”. In this industrial-like setting of grey and blue tones, there emerges a woman dressed with a bright coloured “athletic uniform” carrying a huge hammer. She races towards the large screen, chased by the police and, once near it, with a liberating howl she launches her sledgehammer that destroys the screen while the “Big Brother” affirms “We shall prevail!”. The crowd of mute drones starts to regain consciousness in a whirlwind of light and smoke. The commercial ends with a voice-over, accompanied by a scrolling black text that recites: “On January 24th, Apple Computer will introduce Macintosh. And you’ll see why 1984 won’t be like ‘1984’”. When the voice-over ends, the rainbow Apple logo appears on the now black screen.

Apple’s Ad is an example of “inter-generic textuality” because it contains “the voice of a different genre” (Cook 2001 [1992], 194) when it evokes George Orwell’s novel: a quite a common feature in advertising discourse. As Cook puts it, “ads exist through other genres and culturally significant artefacts either by attaching themselves to them (sometimes quite literally),

by co-occurring with them, or by imitation” (2001 [1992], 39). Advertising can be defined as a “parasite discourse”, “an extreme example of a tendency apparent in all discourse”: many modernist literary texts “achieve similar effects through bricolage, that is the borrowing and inter-weaving of material from other genres” as in James Joyce’s *Ulysses*, while in postmodernist texts “all ‘new’ discourse is regarded as to some degree the reworking of existing discourse, and finds virtue in the complexity of writing which can tolerate many voices and influences at once” (Cook 2001 [1992], 39). Obviously, “parasite discourse” requires a wide culture and a complex reading procedure on the side of the receivers who wish to decode the many layers of meaning of the text.

In our case, *1984 Apple Ad* is a postmodern metatextual video which entails a knowledge that goes from Orwell’s *1984* to the visual canons of sci-fi movies like *Blade Runner* (1982), directed by Ridley Scott himself. The text is structured on contrastive pairs (man vs woman/crowd vs individual/darkness vs light) the aim of which is to oppose Apple’s liberating message to the one of its main competitor – IBM – represented as the embodiment of the oppressive Cold War military-industrial complex (Edwards 1996). As we shall see, all the semiotic modes concur to create a Problem-Solution textual pattern (Hoey 2001), the aim of which is to reinforce Apple’s message.

At visual level, monochromatic blue-grey tones metatextually recall the nickname “the Big Blue” given to IBM (Simmons 1988, 137), but also provide an overall cohesive background (van Leeuwen 2011, 97) that conveys the “representation” (Iedema 2001, 191) of a dystopic industrial setting while the red colour of the woman’s dress draws the viewers’ attention and gives “salience” to her (van Leeuwen 2011, 93). In addition to that, following the parametric approach to colour analysis adopted by Kress and van Leeuwen (2002), the ad is structured along the “scale of value” that goes from “maximally light to maximally dark” (van Leeuwen 2011, 60) and along the “scale of saturation” that goes from “the most intense, pure manifestation of a colour to ‘chromatic grey’” (61). The highly saturated red is “positive, exuberant and adventurous” and here symbolizes vital energy, while the “low saturated” blue-grey setting “expresses cold and repressed” emotions. As concerns the “scale of value”, in the video there are two contrasting sources of light: the big electronic screen that sheds an artificial one and the woman that appears to be glowing from within. According to van Leeuwen (62–63) and following the tradition of medieval painters, “the quality of radiating from within suggests the meaning potential of luminosity –... the supernatural and the divine” and the woman, who embodies Apple’s Macintosh – “the only force that can ensure future freedom” (Jobs 1983) – is represented as the Carrier of a sort of “divine” power able to re-awake the crowd.

As regards the sound structure of the text, the military marching of the drones reproduces the monotone rhythm of industrial machines and is a metaphor for social control. Indeed, since clocks were pioneered in Benedictine monasteries, they have provided human enterprise with the regular collective

beat of the machine (van Leeuwen 1999, 36-37): an activity of timing that has become “a major tool for social control, first of labour, then also of other human activities” (37). Moreover, the two-time tempo of the marching symbolizes nationalistic values and is associated to the public and to work and opposed to the “private side of the industrial age” (the one of leisure) and to the “ethos of individualization and self-expression” (49).

The “semiotic system of aural perspective” of the video features the drones marching in a “ground” position, that of the sounds which are “part of the listener’s social world, but only in a minor and less involved way” (23), while the liberating howl of the woman is put in a “figure position” that is “the most important sound”. Both her “figure position” and “visual salience” contribute to the semiotic cohesion of the text. At the same time, the voice of the Big-Brother shifts from “ground” to “figure” following the visual perspective of the ad that opposes the two sources of luminosity in a frontal battle, finally won by the woman when she destroys the screen and frees the drones.

In the last shots, a change in luminosity (from darkness to light), a change in sound (from silence to sound) and a change in the portrayal of the drones themselves (reacquiring their human expression) mark a “transition” between the Problem “phase” and its Solution (Baldry and Thibault 2005, 47), thanks to the power of freedom, here represented as a light that awakens the crowd of drones. On that liberating visual manifesto a postmodern ironic message appears affirming that 1984 “won’t be like ‘1984’”, the Orwellian’s dystopia of a controlling central de-humanizing power but, on the contrary, it will see the dawn of the utopia of a liberating technology.

The verbal message is composed by two sentences which are very different in terms of the “experiential line of organization” (Halliday 2004 [1985], 168): the first one instantiates a “transitive creative material clause” with Apple Computer as the “Actor” of change, while the second one is a “mental clause”, a sentence that “[is] concerned with our experience of the world of our own consciousness” rather than “with our experience of the material world” (197). The verb here used, “see”, reveals both a perceptive action and a cognitive/desiderative one, as anticipated by Jobs in his *Keynote Address* (1983). The time markers (“January 20th” / “1984” / “1984”) constitute a lexical-semantic chain that enhances text cohesion (Halliday and Hasan 1976, 274 ff.) and provides the key to the decodification of the message: it is exactly on the pun-like repetition of the date 1984 that the irony is played. The tenor of the text shifts from an impersonal third person perspective, which introduces the action Apple Computer will perform, to a colloquial second person message that directly engages the addressee, involving him/her as a sort of “eyewitness” of the epic battle.

The voice-over is a sound event that functions as a “transitional” element (Baldry and Thibault 2005) connecting, as it does, the fading shots of the awakening drones and the appearance of Apple’s logo: a stylized version of a coloured bitten apple emerging from a total black setting. The image presents a

high degree of modality since in “abstract coding orientations... modality is higher the more the image reduces the individual to the general and the concrete to its essential qualities” (Kress and van Leeuwen 1996, 170). According to Jean Louis Gassée (executive at Apple Computer from 1981 to 1990), the famous logo is “the symbol of lust and knowledge, bitten into, all crossed with the colours of the rainbow in the wrong order. You couldn’t dream of a more appropriate logo: lust, knowledge, hope, and anarchy” (Sculley and Byrne 1987, 280). Indeed, the logo seems to offer a conceptual representation of the basic Gnostic concept according to which salvation is achieved through access to knowledge.

It is a representation, which appears to be profoundly influenced by the Romantic vision of Satan and of the original sin, where the Devil is turned into a sort of Promethean hero that teaches mankind how to rebel against a tyranny that prevents access to the fruits of the tree of knowledge of good and evil (*Genesis* 2, 16-18) and, consequently, to freedom and happiness (Milner 2000).

Actually, the overall message of the ad is a promise of salvation and, in such context, rebellion to tyrants constitutes the first step towards the liberation of mankind and the Macintosh represents a tool of enfranchisement because it can potentially offer access to knowledge to every human being/customer.

3. ... is obedience to God”

Apple’s liberating vision of technology was profoundly influenced by countercultural movements as Steve Jobs declared in his famous *Commencement Speech* at Stanford (2005), where he stated that he had been inspired by *The Whole Earth Catalog*, “one of the bibles of [his] generation, a sort of Google in paperback form, 35 years before Google came along... idealistic and overflowing with neat tools and great notions” (Jobs 2005).

The Whole Earth Catalog was a seminal publication of the countercultural era, founded by the entrepreneur Stewart Brand in 1968. It was a *compendium* of products for sale that enlisted all sorts of items for a self-sustainable and useful lifestyle (from clothes to books, from machines to seeds) and represented the convergence of cybernetic theory with the so-called “politics of consciousness”. Indeed, according to Professor Turner, the *Whole Earth Catalog* reflected “the complex intertwining of two legacies: that of the military-industrial research culture, which first appeared during WWII and flourished across the Cold War era, and [a particular wing] of the American counterculture” (2006, 3), the “New Communalists” who “turned away from political action and toward technology and the transformation of consciousness as the primary source of social change” (4).

The New Communalists were college-educated young people that decided to go back to the land to create egalitarian communities and were familiar to Wiener’s cybernetic vision of the world, according to which society can be seen as an interconnected non-hierarchical system seeking self-regulation through the process of exchanging information (Wiener 1950). For this wing of the

counterculture, a cybernetic vision of the world “where material reality could be imagined as an information system was comforting because the notion of the globe as a single, interlinked pattern of information could be seen as a promise of global harmony” (Turner 2006, 5). In this context, society could be changed improving individual conscience and sharing information while small scale technologies – from axes to amplifiers, slide projectors and even LSD – could provide the tools to carry on this revolution.

The cover of the first issue of the *Whole Earth Catalog* (1968) is a “multi-modal cluster” (Baldry and Thibault 2005, 11) that well shows this shift from a de-humanized Cold War attitude to a globally interconnected natural *afflatus*. The military-industrial perspective is here completely overturned because the reader’s attention is focused on the earth, not on the moon – the desired object of the Cold War space race. The message that Brand wants to communicate is that the attention of mankind should be turned to the earth because our planet is an interconnected system, for the protection of which all humanity is involved beyond partitions. The cover features a total black setting, which enhances the hyper-real image of our planet, made “salient through its exaggerated size” (Kress and van Leeuwen 1996, 108). The image realizes a symbolic visual act that is an “equivalent of the ‘existential’ processes in language” (Halliday 2004 [1985], 210 ff.), because it “represents the world in terms of... general truths, rather than in terms of actions or mental processes” (Kress and van Leeuwen 1996, 114). The frontal angle and the size of the object offer a god-like perspective to the viewer, while the close intimate distance of the image demands for the viewer’s engagement (131). The visual concept of “globality” is recalled at verbal level by the adjective “whole”, a marker of the cybernetic rhetoric of systems and information here applied to personal empowerment and social enfranchisement and not to central control. The subtitle recites “access to tools”, thus marketing the publication as the “door” to all the technologies that would support the emergence of individual power and the salvation of humanity from the nuclear holocaust.

I believe that it is in this first number of *The Whole Earth Catalog* and, in particular, in the section which expresses the purpose of the publication – as envisioned by Brand himself – that one can find traces of the above-mentioned gnostic message of Apple’s logo and its connection with the New Communalists’ “politics of consciousness”. In the opening page of the *Catalog*, the “purpose” states as follows:

We are as gods and might as well get used to it... a realm of intimate, personal power is developing – power of the individual to conduct his own education, find his own inspiration, shape his own environment, and share his adventure with whoever is interested. Tools that aid this process are sought and promoted by the WHOLE EARTH CATALOG.

The first words of the *Catalog* appear to be intertextually quoting the Scriptures, since they reverberate what the serpent said to Eve to convince her to taste the

fruit from the tree of knowledge: “Ye shall not surely die: for God doth know that in the day ye eat thereof, then your eyes shall be opened, and ye shall be as gods, knowing good and evil”³ (*Genesis* 3, 5-6). The first intensive relational clause identifies the Carrier of the “divine” attribute with the plural personal pronoun “we” thus “democratizing” the biblical message, while the low level of probability of the modal verb “might” used in the paratactic sentence, together with the colloquial expression “get used to”, seem to soften the modality of the first clause. A high degree of “certainty” appears again in the abstract material sentence, which announces the coming of “a realm of intimate, personal power”: a power that is described through an additive series of hypotactic clauses that structure the semantic extension of the concept. Finally, the *Catalog*’s broad definition of tools, which recalls the cover, is unified by a “commitment” to aid the emergence of such a self-conscious process of empowering.

Actually, the first words of the *Catalog* also seem to recall those of a book published in Berkeley in the same year by Timothy Leary (1968), the controversial American psychologist, where he chronicles the experiences on the 16 acid trips he took before LSD was illegal. In this text, one from the earliest days of psychedelia, we read: “Listen! Wake up! You are God! You have the divine plan engraved in cellular script within you. Listen! Take this sacrament! You’ll see! You’ll get the revelations! It will change your life! You’ll be reborn!” (285). Here, in a *crescendo* of deontic verbal forms, psychedelic drugs are described in mystical terms as the instruments that “activate” the divine sparkle in every human being and the access to a god-like understanding of the world. Indeed, all psychedelic discourse has been deeply influenced by mystical rhetoric (Davis 1998) because “according to the hippies, LSD was a sacrament,... a consciousness-expander, a tool that would push us up the evolutionary ladder... a gift from God, given to mankind in order to save the planet from a nuclear finale” (Stevens 1998, 5).

I argue thus that the intertextual chain of the *Catalog*’s purpose might be expanded to comprise psychedelic discourse and, more precisely, the words used by Aldous Huxley to describe his use of psychedelic drugs in *The Doors of Perception* (1954). The essay was very popular in countercultural circles and Brand knew both Huxley himself and his works (Brand 1986, 3). Huxley entitled his book after a quotation of William Blake’s *The Marriage of Heaven and Hell*, where the poet describes the process of gnostic “enlightenment” in Platonic terms: “If the doors of perception were cleansed every thing would appear to man as it is, infinite. For man has closed himself up, till he sees all things thro’ narrow chinks of his cavern” (1906 [1793], 26).

It is an item of shared knowledge that both Stewart Brand and Steve Jobs were familiar with the use of LSD: Brand participated in one of the early sixties LSD studies in Palo Alto and then joined Ken Kesey in the production of the famous Acid Trips Festival described in Tom Wolfe’s *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968); on the other hand, Jobs in 2001 declared that “taking

LSD was one of the two or three most important things he'd done in his life [and that] people who had never taken acid would never fully understand him" (Isaacson 2011, 384). Nevertheless, when reading Steve Jobs' "exclusive biography written with his full cooperation" (Isaacson 2011), I was agreeably surprised to find out that the chapter dedicated to the launch of *1984 Apple's Ad* features a title that echoes Blake's words describing mystic gnosis: "A Dent in the Universe"!

4. *A Moral Act of Nature*

Traces of Apple's liberating vision of technology can be found in one of the most important documents of the Digital Revolution, *A Declaration of the Independence of Cyberspace*, written by John Perry-Barlow in response to the 1996 Telecommunications Act in the United States.

The document was published electronically on the website of the Electronic Frontier Foundation, a non-profit organization committed to the defence of civil rights on digital platforms, of which Barlow was one of the founders. In the *Declaration*, cyberspace is gnostically defined as "the new home of Mind" and opposed to the tyrannical governments of the Industrial world that seek to impose on it "increasingly hostile and colonial measures". But, with an act of separation, the inhabitants of the cyberspace form "their own Social Contract" and give rise to "a new civilization of the Mind" based on the principle of liberty.

The language chosen by Barlow, a former lyricist of the Californian psychedelic group "The Grateful Dead" (the house band of the above-mentioned Acid Tests), intertwines gnostic and cybernetic markers with elements from American political discourse; it is a "user-generated version" of the document that "performed" the creation of the nation (Austin 1962) and built the American myth (Moschini 2007). The following fragment will show how the linguistic features help create such libertarian connotation:

Governments of the Industrial World, you weary giants of flesh and steel, I come from Cyberspace, the new home of Mind. On behalf of the future, I ask you of the past to leave us alone... I address you with no greater *authority* than that with which *liberty* itself always speaks. I declare the global *social space* we are building to be naturally independent of the *tyrannies* you seek to impose on us. [Cyberspace] is an act of nature... We are forming our own *social contract*... The only law that all our constituent cultures would generally recognize is the Golden Rule... These increasingly hostile and *colonial measures* place us in the same position as those previous lovers of freedom and self-determination who had to reject the *authorities* of distant, uninformed powers. We must declare our virtual selves immune to your *sovereignty*... We will create a civilization of the Mind in Cyberspace. (My italics)

The aim of the text is to focus on common enemies, the "Governments of the Industrial World", whose importance is underlined by their thematic position.

In order to achieve this purpose, a contrastive rhetorical strategy is chosen, mainly constructed on bipolar options such as new/old, material/immaterial, tyranny/freedom. These polarities are expressed at lexico-grammatical level through the use of personal pronouns (“I/We” vs “You”) and through lexical density with positive connotations vs negative connotations. For instance, in the first sentence, “flesh and steel”/“mind” work as “tokens of judgment” (Martin and White 2005) when referred to the gnostic hierarchical conceptualization of the world that opposes material and spiritual world, while the negative connotation of “governments” is emphasized by the evaluation marker “weary”.

The socio-political utopia of a “new civilization of the Mind” is marked by the lexical chain I underlined in the fragment above, where the “semantic prosody” (Sinclair 1991) is mapped on the social contract theory based on the granting of natural rights, that is the true foundation of the American social knot. Moreover, the explicit reference to the *Declaration of Independence* in the title is an example of a Bakhtinian heteroglossic construction (Bakhtin 1981 [1930]) – the aims of which seem to be the rising of the authority of the message and the expression of the Dialogic Engagement of the author with the founding document (Martin and White 2005, 29).

The tenor structure of the text – that shifts from the first singular pronoun to the first plural pronoun – seems to reinforce such dialogic position, since it engages also the receivers of the message in the common fight against tyranny. As regards the interpersonal meanings expressed in the lexis, the words selected to describe the actions carried on by the speaker are all un-emotional verbal processes (“ask”/“address”/“declare”) that semiotically distance the Actor from the actions. While the cyber community is lexically associated to positively connoted material processes (“create”/ “forming”/ “building”), the old world governments are accused of being “distant, uniformed powers”, that is far from knowledge, the source of enlightenment: it is the worst charge in a cognitive gnostic frame, which immediately de-authorizes such governments.

In addition to that, the strategies chosen for self-presentation feature the speaker claiming an authority stemming directly from liberty itself, a sort of “supreme natural right” which could be conceived as a divine entitlement received from the “Laws of Nature and of Nature’s God”. Here the communicative context is construed as a single voiced “categorical assertion” that “has no dialogistic alternatives which need to be... engaged with” (Martin and White 2005, 99). It is an axiomatic construction that can be traced back to the cultural preamble of the original *Declaration* itself (Bayley 1993).

The same act of separation, expressed by the sentence “We must declare our virtual selves immune to your sovereignty”, faithfully follows the rhetorical style of the founding document, since the modal “must” realizes the inevitability of the action which is the fulfilment of God’s will (*ibidem*). The netizens are thus represented as people who “acquiesce to the necessity” of separating their virtual selves from tyrannical powers in order to follow God’s

rules as “those previous lovers of freedom”. Indeed, the only law they “subjectively proclaim to endorse” (Martin and White 2005, 130ff) is the so-called “Golden Rule”, a moral principle that finds one of its earliest formulations in the biblical precept “... thou shalt loue thy neighbor as thy selfe...” (*Leviticus* 19:18), an ethical code which was defined by Hobbes “the sum of the Lawes of Nature” (Singer 1963, 293).

Thus, the people inhabiting cyberspace are represented as linked by the ethical bond of reciprocity and committed to saving this “new home of Mind” from the invasion of un-moral earthly powers. They are also tied by a founding principle – liberty – which intertwines biblical precepts with cybernetics, gnosticism with natural rights and semiotically constructs cyberspace as the digital embodiment of the millennialist visions carried to the American continent by utopianists through centuries.

5. “Engaged Citizens”

It is possible to find a similar committed description of the cyber-community in the first mainstream celebration of the Web 2.0 revolution: the renowned 2006 *Time Person of the Year* cover that depicts the Internet – symbolized by an Apple personal computer with a reflective screen – as an empowering tool. In his editorial, the magazine’s director Richard Stengel affirmed that he decided to honor the community of web users because “[they] control the information age” and that he used an innovative semiotic material resource (the “polyester reflective resin Mylar”) to reproduce a mirror in order to “literally reflect” the idea. Along with explicit textual markers of cybernetics (the computer screen and the word “information”), the cover features an implicit contrastive rhetoric which opposes “You”, the inhabitants of the new digital world to “We, the media creators”, the authorities of the “old world”. The second element of the contrast is not verbally referred to in the cover, but it is “witnessed” by the context of communication itself: the newspaper and its wordly renowned Person of the Year issue.

The opposition is made explicit in the lines of the editorial quoted below, where the web users are rhetorically contrasted to the people who fear them. Such “conflict” is framed in a socio-political perspective and linked to the “great tradition” of the American past, which the encoder of the message overtly endorses. At tenor level, the high modality of the editor’s endorsement shortens the distance between the “citizens of a new digital democracy” and the recipients of the message, that are implicitly asked to take their stance in this ideological battle:

The creators and consumers of user-generated contents are... the *engaged citizens* of a *new digital democracy*... this new global nervous system of the world is changing the way we perceive the world... There are a lot of people... who believe that this phenomenon is dangerous because it undermines the traditional authority of media institutions like TIME. Some have called it an “amateur hour”. And it often is. But

America was founded by amateurs. The framers were... amateur politicians.... The new media age of Web 2.0 is threatening only if you believe that an excess of *democracy* is the road to *anarchy*. I don't. (My italics)

The editorial, like the *Declaration of Independence of Cyberspace*, mixes cybernetics with the American socio-political utopia since the web is at first defined as the “new global nervous system of the world”, a clear token of the “computational metaphor” – a “singular almost mystical understanding of the power of information” (Turner 2006, 15) – according to which “the universe is a computer” (Kelly 1998).

The web is then described as the “new digital democracy” and its model is identified in the American experiment. Worth noticing is the expression “engaged citizens” which underlines a “commitment” on the side of cyber-inhabitants to this new socio-political subject, the roots of which lie in the founding Covenant (Walzer 1985, 52-53), as we shall see in the final paragraph. In addition to that, I believe that the contrastive pair “democracy”/“anarchy” can be decoded as an indirect intertextual reference to the original *Declaration of Independence* where the colonists, profoundly influenced by the English *Bill of Rights* and by the work of John Locke, describe their action “a revolution, not a rebellion, the subversion of tyrants, not the subversion of laws” (Bayley 1993, 28), thus representing themselves as morally committed to defend God-given natural rights against tyrannical usurpations (Bonazzi 1999).

The connection between the “new digital democracy” and the American experiment is made explicit in the final document I will take into consideration: the speech given in January 2010 by the then-US Secretary of State Hillary Clinton on “Internet Freedom”. The address – “an important speech on a very important subject” as she defined it – marked a fundamental step in claiming the Americanness of the web because of its constituent libertarian promise.

Indeed, Clinton affirms that the new technologies are the “tools that enable citizens to exercise their rights of free expression by circumventing politically motivated censorship” and she adds that the United States, “the birthplace for so many of these technologies, has a responsibility to see them used for good” and to defend “the right to freely access to... the new nervous system for our planet” from potential unwarrantable intrusions by authoritarian systems all over the world.

The US Secretary's statement is a “representative speech act” (Searle 1976, 10), the illocutionary force of which is achieved through the use of different discursive strategies. First of all, Clinton opens her speech by mentioning the place where the communicative action is taking place, the Newseum – a museum of news and journalism located in Washington DC – defined by her “a monument to some of our precious freedoms”. Such reference intertextually connects the speech to the *First Amendment* to the *US Constitution* where the so-called “five basic (American) freedoms” are engraved: freedom of speech, freedom of association, freedom of assembly, freedom of religion, freedom of movement. In addition to that, Clinton uses the museum to introduce the

topic of her speech (“how those freedoms apply to the challenges of the 21st century”), while she starts a dialogical interaction with President Obama, by quoting the expression (“21st century challenge”) he frequently exploits⁴.

The citation of the *US Bill of Rights* is the first of a long chain of inter-textual references to a *corpus* of pre-texts that comprises the *Declaration of Independence*, Franklin Roosevelt’s *Four Freedoms Speech* and the *Universal Declaration of Human Rights*, the aim of which is to ethically inscribe the new technological tools into the tradition of the above-mentioned social contract theory. At the same time, it helps broadening the libertarian promise, turning the discourse from an internal *afflatus* (“American”) to an external one (“universal”): a shift which is made possible by the intrinsic ambiguity of the original American promise (Moschini 2012). But such heteroglossic construction is also functional to testify the American people’s “moral commitment to the cause”, which is recalled by a lexical-semantic chain that pervades all the text (“responsibility”/ “commitment”/ “cause”/ “belief”/ “stand”).

To further underline the Americanness of the Internet, Hillary Clinton frames her argumentation in a new Cold War paradigm fully embodied by the expression “new information curtain” which, according to her, is “descending across much of the world”. She then metaphorically defines “viral videos and blog posts” as “the *samizdat* of our day” – it is a statement that expresses her highest degree of certainty. As regards our ideational mapping of digital discourse, we may say that Clinton’s Cold War Frame and her reference to Soviet clandestine literature give a strong ethical and political connotation to user-generated contents, since she describes the creation and diffusion of messages through the global network as an action of social participation and, more precisely, as an endorsement of American liberal values.

6. *An Ancient Idea of Liberty*

I would like to conclude my essay with a cultural note that traces the origins of the idea of freedom lying at the heart of the currently widespread expression “Internet Freedom” and, to do so, I will go back to Thomas Jefferson and his *Declaration of Independence* (1776), the beginning of which is quoted below:

We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness. That to secure these rights, Governments are instituted among Men, deriving their just powers from the consent of the governed, That whenever any Form of Government becomes destructive of these ends, it is *the Right of the People* to alter or to abolish it, and to institute new Government, laying its foundation on such principles... when a long train of abuses and usurpations, pursuing invariably the same Object evinces a design to reduce them under absolute Despotism, *it is their right, it is their duty*, to throw off such Government, and to provide new Guards for their future security. (My italics)

It is interesting to notice that the concept of liberty here described is modeled on the classical foundational myth of the ancient Hebrew Commonwealth according to which the communal right as citizens to be free to follow God's rules stems from an act of liberation from tyranny. Indeed, the liberation from the Egyptian bondage placed the Jews in an archetypal contractualist situation: they regained their natural rights and were free to obey God's laws according to the Covenant (Campos Boralevi 2009). The process of enfranchisement thus appears to be made up of "two-steps": the first one is the *liberation from* a despotic government, while the second step is the *freedom of* creating a new government based on God's laws and of enjoying the regained natural rights.

Actually, the Book of Exodus was "an important source of both argument and symbolism during the American Revolution and the establishment on the American shores of 'God's new Israel'" (Walzer 1985, 6). A marker of that is the Great Seal of the United States proposed by Benjamin Franklin and Thomas Jefferson the same year of the signing of the *Declaration*⁵, that featured the *Exodus* dramatic historical scene, where people confronted a tyrant in order to gain their freedom (*ibidem*). Particularly interesting was the motto proposed for this Great Seal: "Rebellion to Tyrants is Obedience to God", a motto Jefferson liked so much that he used it on one of his personal seals⁶.

I believe this motto perfectly describes the message of *1984 Apple's Ad* (the "founding document" of the libertarian "aura of meaning" of digital technologies) and the moral duty that engaged citizens of the so-called new digital democracy have to (intentionally or unintentionally) secure their freedom of creating and sharing multimodal user-generated *samizdat!*

Note

¹ The study of the American founding rhetoric of liberty is out of the scope of my paper, even if it constitutes an indispensable item of shared knowledge to fully decode all the layers of meaning of the texts here examined. For a brief account of it, see Moschini 2007.

² For a more detailed account of the main theoretical strands of multimodal studies and of some of the most recent works in this field of study, see my "Itinerari nei *Multimodal Studies*. A proposito del volume di Maria Grazia Sindoni (2013), *Spoken and Written Discourse in Online Interactions. A Multimodal Approach* (London-New York, Routledge)" in this volume, *infra* 647-655.

³ I am here quoting King James' translation of the Bible, the version the American revolutionaries were familiar with.

⁴ See for instance Barack Obama's *Acceptance Speech* at the 2008 Democratic National Convention, <<http://www.youtube.com/watch?v=ato7BtisXzE>> (09/2013).

⁵ The drawing of the Great Seal proposed by Franklin and Jefferson was made only in 1856 by the historian Benson John Lossing for *Harper's New Monthly Magazine*.

⁶ See the Thomas Jefferson Foundation website, <<http://www.monticello.org/site/jefferson/personal-seal>> (08/2013).

References

Austin James L. (1962), *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford UP.

- Bakhtin Mikhail M. (1981 [1930]), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin-London, University of Texas Press.
- Baldry Anthony, Thibault Paul J. (2005), *Multimodal Transcription and Text Analysis. A Multimedia Toolkit with Associated On-line Course*, London, Equinox.
- Barlow John P. (1996), *A Declaration of the Independence of Cyberspace*, <<https://projects.eff.org/~barlow/Declaration-Final.html>> (08/2013).
- Bayley Paul (1993), "Inevitability, Necessity and Agency in the Declaration of Independence", in P. Bayley, D.R. Miller, *Texts and Contexts of the American Dream. A Social Semiotic Study of Political Language*, Bologna, Pitagora, 27-62.
- Blake William (1906 [1793]), *The Marriage of Heaven and Hell*, Boston, John W. Luce and Company.
- Bonazzi Tiziano, a cura di (1999), *La Dichiarazione di indipendenza degli Stati Uniti d'America*, Venezia, Marsilio Editori.
- Brand Stewart (1986), "Introduction to Paul R. Ehrlich 'CoEvolution and the Biology of Communities'", in A. Kleiner, S. Brand (eds), *News That Stayed News: Ten Years of CoEvolution Quarterly*, San Francisco, North Point Press.
- Campos Boralevi Lea (2009), "L'Esodo come paradigma politico", in L. Campos Boralevi, S. Lagi, *Viaggio e Politica*, Firenze, Firenze UP, 1-15.
- Clinton Hillary (2010), *Remarks by the Secretary of State on Internet Freedom*, <<http://www.state.gov/secretary/rm/2010/01/135519.htm>> (08/2013).
- Cook Guy (2001 [1992]), *The Discourse of Advertising*, London-New York, Routledge.
- Davis Erik (1998), *Techgnosis: Myth, Magic, Mysticism in the Age of Information*, New York, Three Rivers.
- Edwards Paul (1996), *The Closed World: Computers and the Politics of Discourse in Cold War America*, Cambridge (MA), Massachusetts Institute of Technology.
- Fairclough Norman (2003), *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*, London-New York, Routledge.
- Halliday Michael A.K., Hasan Ruqaiya (1976), *Cohesion in English*, London, Longman.
- Halliday Michael A.K. (1978), "The Sociosemantic Nature of Discourse", in *Language as Social Semiotics*, London, Edward Arnold, 128-151.
- (2004 [1985]), *An Introduction to Functional Grammar*, London, Edward Arnold.
- Hoey Michael (2001), *Textual Interaction: An Introduction to Written Discourse Analysis*, London, Routledge.
- Huxley Aldous (1954), *The Doors of Perception*, London, Chatto and Windus.
- Iedema Rick A.M. (2001), "Analysing Film and Television: A Social Semiotic Account of *Hospital: An Unhealthy Business*", in C. Jewitt, T. van Leeuwen (eds), *The Handbook of Visual Analysis*, London, Sage, 183-204.
- Isaacson Walter (2011), *Steve Jobs*, London, Little Brown.
- Jewitt Carey (2009), "An Introduction to Multimodality", in Id. (ed.), *The Routledge Handbook of Multimodality*, London, Routledge, 14-27.
- Jobs Steve (1983), *Apple Keynote Speech*, <<http://www.youtube.com/watch?v=ISiQA6KKyJo>> (08/2013).
- (2005), *Stanford Commencement Speech* (12 June 2005), <<http://news.stanford.edu/news/2005/june15/jobs-061505.html>> (08/2013).
- Kelly Kevin (1998), *Whole Earth Catalog*, Winter 1998, <<http://wholeearth.com/issue/1340/article/63/the.computational.metaphor>> (08/2013).
- Kress Günther, van Leeuwen Theo (1996), *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, London-New York, Routledge.

- (2002), “Colour as a Semiotic Mode: Notes for a Grammar of Colour”, *Visual Communication* 1, 3, 343-369.
- Leary Timothy (1968), *High Priest*, Berkeley (CA), Ronin Publishing.
- van Leeuwen Theo (1999), *Speech, Music, Sound*, London, Mcmillan.
- (2011), *The Language of Colour. An Introduction*, London-New York, Routledge.
- Louw Bill (1993), “Irony in the Text or Insincerity in the Writer? The Diagnostic Potential of Semantic Prosodies”, in M. Baker, G. Francis, E. Tognini-Bonelli (eds), *Text and Technology*, Amsterdam, John Benjamins, 157-176.
- Martin James R., White Peter R.R. (2005), *The Language of Evaluation*, London-New York, Palgrave, Macmillan.
- Milner Max (2000), *Satana e il romanticismo*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Moschini Iliaria (2007), “*Il Grande Cerchio*”. *Un viaggio nell’immaginario americano*, Firenze, Le Lettere.
- (2010), “Race 2.0 or the ‘Webridization’ of Electoral Discourse”, *Il Politico*, LXXV, 2, 133-161.
- (2011), “Music and Series: the Verbalizing Role of Soundtrack Lyrics from TV Series to User-generated Narrations”, *Visual Communication* 10, 2, 193-208.
- (2012), “Evoluzione del concetto di testo”, in F. Ditifecci (a cura di), *Il Testo al Centro* (Atti del Convegno in onore di Gigliola Sacerdoti Mariani), Firenze, Consiglio Regionale della Toscana, 163-183.
- (forthcoming), “‘You should’ve seen Luke!’ or the multimodal encoding/decoding of the language of postmodern ‘webridized’ TV series”, in G. Kress, R. Facchinetti, E. Adami (eds), *The Challenge of Multimodal Analysis to Notions of Texts*, special issue of *Text & Talk*.
- Sculley John C., Byrne John (1987), *Odyssey: Pepsi to Apple... A Journey of Adventure, Ideas and the Future*, New York, Harper and Row Publishers.
- Searle John R. (1976), “A Classification of Illocutionary Acts”, *Language and Society* 5, 1, 1-23.
- Segal Howard P. (2005 [1985]), *Technological Utopianism in American Culture*, New York, Syracuse UP.
- Simmons William (1988), *Inside IBM. The Watson Years: a Personal Memoir*, Pittsburgh (PA), Dorrance & Co.
- Sinclair John (1991), *Corpus, Concordance, Collocation*, Oxford, Oxford UP.
- Singer Marcus G. (1963), “The Golden Rule”, *The Journal of the Royal Institute of Philosophy* 38, 146, 293-324.
- Stevens Jay (1998), *Storming Heaven. LSD and the American Dream*, New York, Grove Press.
- The Whole Earth Catalog* (1968) 1, <<http://www.wholeearth.com>> (08/2013).
- Threadgold Terry (1986), “Semiotics, Ideology. Language”, in T. Threadgold, E. Grosz, G. Kress, M.A.K. Halliday, *Language, Semiotics, Ideology. Sydney Studies in Society and Culture* 3. Sydney, Pathfinder Press, 15-60.
- Time Magazine* (2006-2007) 168, 27-28.
- Turner Fred (2006), *From Counterculture to Cyberculture. Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopia*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Walzer Michael (1985), *Exodus and Revolution*, New York, Basic Books.
- Wiener Norbert (1950), *The Human Use of Human Beings: Cybernetics and Society*, Boston, Houghton Mifflin.
- Wolfe Tom (1968), *The Electric Kool-Aid Acid Test*, New York, Farrar Straus Giroux.

Sulla semantica dell'“abisso” nella *Divina Commedia*: libertà e spazio nell'originale dantesco e nelle traduzioni estoni*

Ülar Ploom

Università di Tallinn (<ylar@tlu.ee>)

Abstract:

The aim of the present article is to discuss the semantics of the spatial image *abisso* (“abyss”) in Dante's *Commedia*. Parting from the methodological principles of Paul Ricoeur of his general theory of the intersection of poetic discourse and speculative discourse, this study, based also on examining the translations of Dante's work into Estonian, wishes to demonstrate that from the derogatory semantics of *abisso* in *Inferno* and the semantics of doubt related to the same concept in *Purgatorio* Dante arrives at the semantics of openness and freedom of the non-spatial *abisso* in *Paradiso*. Therefore the dynamics of this particular image is emblematic of the whole cognitive voyage in *Commedia*: from the abyss of the confusion of his mind Dante free-willingly plunges into the orderly abyss of God's freedom which man's mind, however, can never grasp with his own will.

Keywords: free will, freedom of mind, sense and reference, space and non-space, split reference.

0. Il concetto della libertà nella filosofia e nella teologia medievali si collega comunemente con il problema del rapporto tra il libero arbitrio e l'istinto. Il libero arbitrio o si basa sull'intelletto umano selettivo che, scegliendo tra i beni, controlla l'istinto deviato (cfr. ad esempio Tommaso d'Aquino, *Summa Theologica* I, 83-85) o sulla volontà (desiderio) di scegliere grazie al bene già impresso nella mente umana tramite leggi divine (cfr. ad esempio Bonaventura da Bagnoregio, *Itinerarium mentis in Deum* III, 1-4; II, 9), ecc. Per Dante il problema della libertà è uno di quelli centrali. Infatti Virgilio, quando spiega le ragioni del viaggio conoscitivo del suo discepolo che ha trasgredito tanti confini per indagare le profondità della coscienza sua e, più in generale, di quella umana, esprime questo imperativo della libertà conoscitiva a Catone nel I Canto del *Purgatorio* così:

[...]

Or ti piaccia gradire la sua venuta:

libertà va cercando [...]. (*Purg.* I, 70-71)¹

* L'articolo è stato scritto nell'ambito del progetto nr. 8982 “The pragmatismal functioning of translations in history” della Fondazione Estone per la Ricerca (ETF grant 8982). Ringrazio Federico Pelle (Pontificia Università Gregoriana) per la correzione linguistica di questo saggio.

L'obiettivo di questo articolo è studiare la questione del concetto di libertà nell'ottica dell'immaginario spaziale, più specificamente tramite la semantica dell'immagine dell'abisso che focalizza il problema in un modo decisamente intrigante.

Non occorre ripetere che la costruzione spaziale nella *Commedia* è tanto realistica quanto simbolica. Ad esempio sono stati indagati in modo approfondito i sensi allegorici del bosco del peccato del Canto I che quelli del bosco della primordiale innocenza del Paradiso terrestre del *Purgatorio*, ma non c'è limite per ulteriori interpretazioni. Come sostiene Janos Kelemen, l'ermeneutica e la filologia negli studi danteschi si dimostrano asimmetriche: ogni scoperta filologica incontra una sua precedente contraddittoria, ma l'ermeneutica testuale offre delle interpretazioni complementari (Kelemen 2011, 98). Allora sembrerebbe che solo le nuove scoperte filologiche possano fornire nuove chiavi per delle nuove interpretazioni o addirittura porre in crisi delle intere tradizioni (basti ricordare il caso di Federico Sanguineti riguardo alla questione del "dolce stil nuovo"). Ma secondo me, nonostante questa tendenza quasi ovvia, anche all'interno del processo dell'ermeneutica stessa si nascondono le risorse del capovolgimento delle semantiche o già radicate nella tradizione degli studi danteschi o non ancora studiate a sufficienza e quindi suscettibili, se non proprio di capovolgimenti, almeno di estensioni interessanti.

1. Come approccio metodologico di questa indagine si userà quello che Paul Ricoeur nel settimo capitolo del suo "La métaphore vive" ha definito come una teoria generale dell'intersezione del discorso poetico e di quello speculativo (Ricoeur 2003 [1975]). Per Ricoeur anche nel discorso poetico è essenziale il rapporto tra senso e referenza (*Sinn e Bedeutung* di Gottlob Frege). Ricoeur spiega che "senso" è ciò che la proposizione dichiara e "referenza" è ciò di cui il senso è dichiarato. Ricoeur poi elabora la sua teoria della "referenza spezzata", per cui in dipendenza dalla specificità dell'espressione metaforica si ha la "sospensione" della referenza originaria e si effettua la delucidazione del concetto tramite una referenza seconda, come una specie di concettualizzazione graduale. Secondo Ricoeur è proprio lo speculativo che invita il poetico a fornirgli delle esplicitazioni su sé stesso. Così il discorso metaforico-simbolico è già contenuto nel discorso speculativo.

2. Ma ora, attenendomi ai principi metodologici brevemente esposti, procedo a studiare la semantica dell'immagine spaziale "abisso" nell'opera dantesca. L'ipotesi della ricerca è che questo tipo di semantizzazione estesa che vado ad applicare sull'immagine "abisso" in rapporto a spazio e libertà in una dialettica di senso e referenza s'accordi parzialmente con delle esegetiche tradizionali ma che si possono verificare anche alcuni aspetti nuovi. Inoltre, vado a paragonare le mie semantizzazioni con le traduzioni delle espressioni in cui compare il lessema "abisso" nelle versioni di tre traduttori estoni. Siccome finora esiste purtroppo solo la pubblicazione dell'*Inferno* di Harald Rajamets, devo usare

le versioni ancora inedite del *Purgatorio*, sempre nella traduzione di Rajamets, e del *Paradiso*, tradotte da Ilmar Vene e da me stesso.

Dante usa il lessema “abisso” in tutto otto volte nella sua *Commedia*. Facciamone una casistica. In tutti i commenti da me consultati (Vandelli, Bosco-Reggio, Mattalia, Pasquini-Quaglio, Fallani-Maggi-Zennaro, Bruscaqli-Giudizi), in nessuno di essi la “casistica dell’abisso” è studiata o commentata nel suo complesso e dinamicità. E solo Bruscaqli-Giudizi connettono palesemente, tra le fonti da me consultate, “abisso” con il concetto di libertà, la libertà divina (Bruscaqli-Giudizi 2011, 740 e 891). Eppure i problemi dei traduttori in estone che d’ora in poi studiamo vanno a dimostrare come in realtà una delucidazione approfondita e complessiva del concetto torni utile sia per ragioni esegetiche che traduttive. Esaminiamo le occorrenze dell’immagine spaziale “abisso” nell’ordine delle loro comparse. Fornisco le traduzioni in estone e le loro retroversioni in italiano.

2.1. Nell’*Inferno* il lessema “abisso” compare quattro volte. Nel Canto IV la semantica di questo marcatore spaziale possiede sia caratteristiche fisiche che simboliche. Possiamo interpretare la scesa nell’imbuto infernale come un viaggio fisico con tutti i parametri fisici ma anche come una discesa nel profondo della coscienza umana.

(1)

Vero è che ’n su la proda mi trovai
de la valle **d’abisso dolorosa**
che ’ncontro accoglie d’infiniti guai. (*Inf.* IV, 8-10)

Rajamets ha tradotto questo passo così:

Tõepoolest leidsin ennast järsul pervel
just valurikka kuristiku ääres,
mis lakkamatult kaebekisast kajas.

Retrotraducendolo in italiano abbiamo:

Veramente mi trovai sulla ripa scoscesa
proprio accanto all’abisso doloroso
che riecheggiava incessantemente dei lamentosi guai.

Non c’è dubbio che l’abisso, fisicamente un buco profondissimo, riporti sia nell’originale che nella versione estone un valore simbolico negativo, fortemente tormentoso.

(2)

Così si mise e così mi fé intrare
nel primo cerchio che l’**abisso** cigne. (*Inf.* IV, 23-24)

Rajamets nella sua versione traduce così:

Nii läks ta ees – ja esimesse ringi
mind viis, mis piinakuristikku vöötab

Facendo la retroversione in italiano abbiamo:

Così andò per primo – e nel primo cerchio
mi portò che [il primo cerchio – *mia nota*] cinge l'abisso penoso

È interessante che il traduttore abbia applicato al sostantivo “abisso”, che nell'originale compare scarno, l'epiteto esplicativo “penoso”, il che dimostra come il concetto di abisso si colleghi quasi in modo scontato con la semantica negativa.

Nel terzo caso della comparsa dell'“abisso” l'immagine esprime anche più fortemente l'aspetto simbolico-morale in modo peggiorativo. Infatti il puzzo fisico dell'abisso nel cerchio degli eretici (Dante e Virgilio si sono fermati presso la tomba del papa Anastasio II) va a sospendere la referenza primaria della profondità fisica dell'abisso con un'estensione dell'abominoso spirituale. Così l'abisso fisico si traduce subito in quello simbolico, in riferimento alla profondità ma anche alla terribile fallibilità della coscienza umana. È quasi il puzzo dello spirito umano. Nella traduzione estone di Rajamets si aggiunge però anche l'estensione della disperazione. Infatti “sügavik” (il “profondo”) in estone per “abisso” echeggia il salmo davidico *De profundis clamo ad te, Domine*:

(3)

[...]

e quivi, per l'orribile soperchio
del **puzzo che 'l profondo abisso gitta,**
ci raccostammo, in dietro, ad un coperchio
d'un grand'avello [...]. (*Inf.* XI, 4-7)

Seal ülemäära ilge leha tõttu,
mis hoovas sügavikust, peatusime
me ühe suure haa kaane taga.

Lì per l'eccesso d'un puzzo abominoso
che uscì dal profondo, ci fermammo
dietro il coperchio d'una tomba grande.

Nella quarta occorrenza del lessema “abisso” si ha un'estensione forte della coscienza umana, lo spazio mentale, accanto a quello fisico-spaziale. Dante è sceso dalla confusione e smarrimento del bosco peccaminoso del Canto I nel più intimo e più congelato spazio interiore della propria coscienza e della conoscenza umana. Qui interessa anche il rapporto tra il volere e l'intelletto.

Nell'originale italiano si ha il verbo "divellere", che deriva dal verbo latino e significa "sradicare", "estirpare", ma contiene anche la radice "velle", cioè "volere" che si ripete nell'ultimo canto della *Commedia*. In quest'ottica Dante vorrebbe con l'aiuto del suo intelletto (Virgilio) staccarsi dalla confusione mentale.

(4)

Prima ch'io de l'abisso mi divella,
maestro mio," diss'io quando fui dritto,
"a trarmi d'erro un poco mi favella:
ov'è la ghiaccia? e questi com'è fitto
sí sottosopra? e come, in sí poc'ora,
da sera a mane ha fatto il sol tragitto? (*Inf.* XXXIV, 100-106)

Mu meister, enne kui siit kuristikust
saan välja," laususin ma püsti tõustes,
"sa ütles mulle, hajuta mu kahtlus:
kuhu jäi jää? Ja miks see, jalad püsti,
alaspäi seisab nüüd? Ja kuidas päike
nii ruttu õhtust hommikusse jõudis?

Mio maestro, prima che da questo abisso
possa uscire," diss'io alzandomi,
"dimmi tu, levami il mio sospetto:
dov'è rimasto il ghiaccio? e perché costui, le gambe in su,
sta con la testa capovolta? e come il sole
sì tosto è giunto dalla sera al mattino?

Qui Rajamets secondo me ha semplificato la densa rete di significati dell'abisso sia in chiave fisica (l'arrampicarsi pesante fuori da un profondo buco) sia in quella simbolica (il tentativo di chiarire i dubbi conoscitivi e morali con le proprie forze umane).

Comunque, tutti e quattro i casi analizzati dimostrano che la semantica dell'immagine spaziale "abisso" nell'Inferno si connette in ogni modo con il negativo, il peggiorativo, e che le estensioni possibili nella traduzione di Rajamets aggiungono possibili connotazioni (tuttavia una volta mancano di farlo) ma non mettono il senso tradizionale dell'"abisso" in crisi. Nonostante si verifichi in alcuni casi la sospensione della referenza primaria (quello dello spazio esterno), essa non contraddice la referenza secondaria (quella della coscienza, dello spazio interno).

2.2. Nel *Purgatorio* la concettualizzazione dell'immagine "abisso" si complica, cominciando a vertere sul problema della legge, sia quella fisica che quella morale.

(5)

Chi v'ha guidati, o chi vi fu lucerna,
uscendo fuor del la profonda notte

che sempre nera fa la valle inferna?

Son le leggi d'abisso così rotte?

o è mutato in ciel novo consiglio,

che, dannati, venite a le mie grotte? (*Purg.* I, 43-48)

Kes juhtis teid, kes näitas teile valgust,

et üles pääsite öö pimedusest,

mis igavesti täidab põrguorgu?

Kas sügaviku seadus nii on murtud?

Kas taeva otsust muudetud on nõnda,

et minu lõhestikku saite, neetud?

Retrotraduco solo il verso sottolineato che contiene il lessema “abisso”:

Sono le leggi del profondo così infrante?

Qui la semantica dell’“abisso” si connette con la legge. Si ha per estensione un riferimento al carcere, comunque un posto di punizione dove si chiude chi ha commesso un reato. D’altro canto si tratta anche del carcere della profondità della propria coscienza senza il lume della ragione o della fede. Il buio disperato senza uscita. Anche nella traduzione estone di Rajamets ricorre questa concettualizzazione.

Ma a questo punto siamo giunti al confine e alla svolta nella semantica dell’“abisso”, che dal carcere e luogo di punizione comincia a estendersi in tutt’altra semantica connessa sia con la legge che con la libertà. Per Dante la legge è non solo quella morale, ma anche quella fisica. Il peso del peccato è tanto vincolante quanto la gravità fisica, eppure è da qui che è promessa anche la liberazione a chi lo cerca. Solo quelli che desiderano la libertà si levano al di sopra di ciò che il loro stato politico, sociale e persino anche morale sembra destinare loro. Questo spiega come Catone pagano faccia il guardiano del Purgatorio, dove comincia la purificazione, liberandosi dal suo stato, dalla moglie Marcia, persino dal proprio suicidio. Per questo Auerbach con ragione presenta Catone come la figura di Dante (Auerbach 1970, 150). È l’incontro con Catone che fa di Dante un cercatore altrettanto intransigente della libertà, non accontentandosi egli delle grandi narrative, quella papale e quella imperiale, ma connettendo la coscienza umana direttamente a quella divina, quasi in maniera riformistica. Dunque, benché apparentemente tanto rigoroso, il sistema dantesco non si chiude, ma si aprirà verso l’indeterminato. Ed è per questo che eguaglia ma anche supera il Catone da lui creato, perché la libertà di Catone rimane legata alla legge umana. Anche il suo suicidio fu una lotta per la legge, la legge repubblicana. D’altro canto la narrativa grande, quella che Auerbach chiama “la storia universale”, che chiede l’interpretazione tipologica sul piano verticale (ivi, 147sgg.), si contrappone alla piccola narrativa, quella sul piano orizzontale. Nelle dimensioni della grande narrativa

sia Cesare che gli altri imperatori sono figure della volontà divina (cfr. ad esempio Canto VI del *Paradiso*). Per cui Catone per il suo amore della legge repubblicana si oppone alla predestinazione divina. Ma nel farlo è innocente. Per questo egli esorbita dal proprio cerchio chiuso di pagano e di suicida. Si potrebbe dire che Dio agisce in modo inusitato, si potrebbe quasi dire che viola le proprie leggi nell'assegnare a Catone la funzione di guardiano del Purgatorio. Di qui la conclusione che "abisso" come immagine spaziale non può essere speculata solo lungo l'asse verticale ma anche lungo quello orizzontale. Sull'asse orizzontale si connette con il libero arbitrio dell'uomo e la sua piccola storia nel tempo e nello spazio, nella sua limitatezza, nelle sue scelte che non sono necessariamente le migliori. Le piccole narrative si dispiegano come atti concreti del libero arbitrio, ma nello stesso tempo vengono proiettati sull'asse verticale in chiave di narrativa divina, nella volontà e libertà divina, ma ovviamente qualcuno deve prendersi la responsabilità di esprimerle come tali. Sembra che Dante decostruisca molto volentieri le narrative collettive, che dall'asse orizzontale aspirano a piazzarsi sull'asse verticale, quello destinato al solo divino. Questo lo possiamo dire in ambito speculativo, che attinge le sue esplicazioni dall'ambito poetico.

Così pian piano si insinua nel *Purgatorio* il sospetto che l'immagine "abisso" non debba necessariamente essere speculata in chiave negativa, quella del peccato, della punzione, della disperazione, ma in chiave opposta.

(6)

O è preparazion che ne l'**abisso**
del tuo consiglio fai per alcun bene
 in tutto de l'accorger nostro scisso? (*Purg.* VI, 121-123)

Või valmistad sa oma otsustuse

ürgsügavuses hüvangut, mis meile
maapealseile on äraarvamat?

O forse tu prepari nella profondità primordiale
 delle tue decisioni uno stato di bene che noi altri
 terreni non possiamo indovinare?

Siamo giunti dal terrore fisico e morale dell'abisso infernale al terrore quasi opposto, quello dell'insondabile coscienza divina e delle sue imprevedibili intenzioni.

2.3. Ma è solo nel Paradiso che la semantica dell'"abisso" raggiunge una dimensione tutt'altra, quella della libertà divina naturale. Essa viene assecondata dalla liberazione di Dante stesso dal controllo del suo intelletto razionale. Nel Paradiso terrestre del Monte Purgatorio Virgilio dichiara la liberazione di Dante da tutte le grandi narrative false.

[...]

Non aspettar mio dir piú né mio cenno;

libero, dritto e sano è tuo arbitrio,

e fallo fora non fare a suo senno:

per ch'io te sovra te corono e mitrio. (*Purg.* XXVII, 139-142)

Ora Dante può procedere affidandosi al suo istinto. Tommaso d'Aquino distingue tra il libero arbitrio o la *dilectio intellectualis* e l'istinto o la *dilectio naturalis* (*STI*, LX, 1-3). L'istinto era stato inerrante prima della caduta. Qui nel Paradiso terrestre come una specie di ripristino dello stato della coscienza innocente primaria, l'intelletto razionale (Virgilio) comanda a Dante di buttare via tutte i sostegni ideologici (specialmente le due ideologie rappresentate dalla corona e dalla mitra). D'ora in poi il suo istinto non può più fallire. Ma ovviamente sarebbe una fine troppo corta da un lato, e dall'altro lato Dante vuole rilegare l'istinto purificato e liberato al libero arbitrio. D'ora in poi Dante si dedica al suo istinto organico di trovare la propria libertà nella libertà e indeterminatezza divina per sua propria scelta, che rappresenta il più grande dono che Dio ha concesso all'uomo come viene spiegato da Beatrice nel Canto V del *Paradiso* (ma già introdotto come tema nei canti XVII e XVIII del *Purgatorio*). Secondo San Tommaso è il libero arbitrio che controlla l'istinto, così questo dovrebbe essere condotto da quello, ma non è sufficiente per Dante. Dante aspira a trovare la libertà fuori dal controllo delle ideologie e della ragione umana.

Nel Canto VII del *Paradiso* Beatrice spiega a Dante come Dio abbia creato le entità superiori, tra cui l'anima umana, per essere libere: "Ciò che da essa senza mezzo piove / libero è tutto, perché non soggiace / a la virtute delle cose nove" (*Par.* VII, 70-71). Ovviamente il peccato ha sviato l'istinto libero dell'uomo, per cui Dio ha spedito il proprio Figlio per salvarlo. Comunque è interessante anche in questo caso notare come Beatrice faccia capire a Dante le indeterminate vie di Dio nella sua libertà di salvare l'uomo:

(7)

[...]

Ficca mo l'occhio per entro l'**abisso**

de l'eterno consiglio, quanto puoi

al mio parlar direttamente fisso.

[...]. (*Par.* VII, 94-95)

Nüüd suuna oma pilk, kui palju suudad,

sa jääva otsustuse põhjustusse,

ja järgi minu kõnet peatamata

Ora dirigi il tuo sguardo, quanto puoi,

nel senza fondo del consiglio perenne,

e segui il mio parlar senza indugio

Nella traduzione di questo passo di Dante, eseguita da Ilmar Vene, spiccano due cose. È interessante che Vene abbia interpretato “l’eterno consiglio” come qualche cosa che da un lato rimane per sempre immutato (“jääva” – genitivo dell’aggettivo estone “jääv”) ma che è anche così profondo da essere senza fondo (“põhjatusse” è l’inessivo dell’aggettivo “põhjatü”). Ma ciò che è rilevante nell’ottica di quest’indagine è che il traduttore non ha tradotto “abisso” come “kuristik”, cioè letteralmente, ma l’ha interpretato in modo molto meno radicale. Infatti, noi possiamo dire che probabilmente il traduttore si è trovato scomodo nell’attribuire “abisso” alla mente divina. Tanto deve essere stata forte l’idea di questa immagine spaziale nella sua accezione tradizionale peggiorativa che sembra che possa simbolicamente riferirsi solo all’inferno, al peccato, alla caduta. Eppure proprio qui viene fuori come il lasciarsi cadere dentro l’abisso divino è una specie di maggiore libertà. Possiamo dire che dall’abisso infernale, peccaminoso, che significa anche confusione e disperazione, come abbiamo visto, Dante sia giunto all’abisso divino, alla libertà divina e che per esprimere una libertà così grande non bastano le immagini consuete. Qui Dante inverte il senza fondo, collocandolo o sull’asse verticale in ascesa, che così diventa piuttosto un senza coperchio, o addirittura qualche cosa senza dimensioni, fuori dello spazio. È proprio il non spazio *vs* spazio, come evidenzia Juri Lotman (1992, 402). Per questo la traduzione di Vene è abbastanza riuscita in ambito speculativo, ma forse tale speculazione dovrebbe essere lasciata al lettore il quale, a partire dal discorso poetico, potrebbe arrivare egli stesso ad una speculazione. Comunque, la libertà di muoversi nello spazio è il grande privilegio dantesco, ma forse è ancora più grande quello di “despaziarsi”.

Nel Canto XXI del *Paradiso*, nel cielo degli spiriti contemplanti, Dante incontra San Pier Damiano. Ed è qui che incontriamo il lessema “abisso” l’ottava e ultima volta nella *Commedia*. Qui “abisso” si connette alla contemplazione e all’approfondimento. La contemplazione è liberazione da tutti i vincoli delle leggi sociali e fisiche, per questo Dante dice a Pier Damiano:

Io veggio ben”, diss’io, “sacra lucerna,
come libero amore in questa corte
 basta a seguir la provvidenza eterna;
 [...]. (*Par.* XXI, 73-75)

Ma è anche il penetrare nelle cose divine senza poterle spiegare, come viene fuori dal discorso di Pier Damiano.

(8)
 [...]
 Ma quell’alma nel ciel che piú si schiara,
quel serafin che ’n Dio piú l’occhio ha fisso,
 a la dimanda tua non satisfara,
 però che sí s’innoltra **ne lo abisso**

de l'eterno statuto quel che chiedi,
che da ogni creata vista è scisso.
[...]. (*Par.* XXI, 91-96)

Ei oskaks taeva kõiige puhtam hingki,
ei seerav, Jumalaga tõtt kes vaatab,
su huvi rahuldada küllaldaselt,
sest vastus sügavikus ju on tallel,
ses igaveses seades, kuhu kaeda
ei mõista ükski loodu omal pilgul.

Retrotraduciamo in italiano il luogo che ci interessa. Il traduttore, cioè io stesso tre anni fa, ha tradotto così:

perché la risposta è tenuta fissa nel profondo,
in quell'impostazione eterna, dove guardare
non sa nessuna creatura con il proprio occhio

Anche qui si deve constatare che per il traduttore, in questo caso me stesso, era parso difficile tradurre “abisso” come “kuristik” (“abisso”) per le connotazioni radicate, quelle necessariamente negative. Un'altra cosa interessante è che nel testo estone “in quell'impostazione” (“ses seades”) contiene la determinatezza (così come anche “nella legge”). Così dall'indeterminatezza dell'abisso purgatoriale (cfr. caso 5) si è giunti nell'abisso della legge divina, dove il caderci dentro non è più un orrore, ma una cosa rassicurante perché si basa su una cosa determinata sul piano divino, anche se indeterminata sul piano umano, dunque senza la possibilità di spiegare la determinatezza. Infatti, è un rassegnarsi per Pier, ma non ancora per Dante.

Dante continua ad arrampicarsi su per le scale della propria coscienza, dove l'abisso in cui era sceso è diventato un abisso in cui si sale, prima con l'aiuto di Beatrice, poi con quello di San Bernardo. Si sa che nell'ultimo canto lo sguardo di Dante penetra lungo un raggio nella luce divina e che la sua coscienza esce da sé stessa; che Dante misura il suo viso con quello di Cristo che è divino e umano; e che non capisce quello che vede perché non è una *simplex apprehensio* divina dove vedere equivale a capire. Poi capisce, ma non è una sua coscienza, ma quella divina. Naturalmente Dante non può spiegarlo e alla fine dichiara che non è neanche necessario, perché l'istinto della libertà umana e il libero arbitrio divino concordano, anche se Dante li tiene separati per ragioni analitiche:

[...]
ma già volgeva il mio **disio** e 'l **velle**,
sí come rota ch'igualmente è mossa,
l'amor che move il sole e l'altre stelle. (*Par.* XXXIII, 143-145)

Non a caso Dante usa qui due linguaggi, quello per marcare il linguaggio umano (“disio” in italiano) e quello che simboleggia il linguaggio divino (“*velle*” in latino), dunque si ripete il lessico che abbiamo incontrato nell’ultimo canto dell’*Inferno* dove Dante con il proprio intelletto voleva uscire dalla confusione della propria mente (cfr. il verbo latino “divellere”, caso 4)². È possibile che proprio in questo bilinguismo simbolico s’incontrino l’essere divino e l’umano e la scelta dantesca di abdicare al proprio libero arbitrio a favore del libero arbitrio divino nella libertà del proprio istinto.

3. In base alla metodologia ermeneutica di Ricoeur si è tentato di delucidare il discorso poetico dantesco nell’ottica dello speculativo. È l’immaginario poetico che può offrire allo speculativo spiegazioni poco usuali per ulteriori estensioni concettuali. Nella semantizzazione dell’immagine spaziale “abisso” si sono effettuate, anche grazie alle traduzioni in estone analizzate, alcune sospensioni delle referenze primarie e si sono effettuate ulteriori concettualizzazioni tramite referenze secondarie. Si è arrivati dal senso e dalla referenza primari (“abisso” = “abisso”, “una voragine”, “un posto molto profondo fisicamente”) ad una catena di referenze secondarie mutevoli (da “abisso posto di punizione”, “abisso eretico”, “abisso disperato”, “abisso determinato e fatale” attraverso “abisso indeterminato e timoroso” ad “abisso libero”, “abisso perennemente mutevole nell’ottica umana ma immutabile nell’ottica divina”, “abisso insondabile”, “abisso senza spazio”), che permettono di capire l’interconnessione tra spazio e libertà nell’opera dantesca sotto gli angoli meno studiati. Si potrebbe quasi dire che nell’immagine dell’“abisso” si rispecchia tutto il viaggio conoscitivo dantesco: dall’abisso infernale, dall’abisso della confusione della propria coscienza, Dante è giunto nell’abisso insondabile e senza spazio della coscienza divina, nella quale egli ottiene la libertà ricercata. L’“Abisso” come simbolo della mente umana in rapporto a quella divina, va in questo modo concettualizzato dal puramente peggiorativo a qualcosa di più prezioso e liberatorio.

Note

¹Tutti i brani della *Commedia* sono tratti dall’edizione Pasquini-Quaglio (1999-2000).

²Questo bilinguismo simbolico tra latino e italiano lo conosciamo già dalla *Vita nuova*.

Riferimenti bibliografici

- Alighieri Dante (1987 [1928]), *La Divina Commedia*, testo critico della Società Dantesca Italiana, riveduto con il commento scartazziniano rifatto da Giuseppe Vandelli, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 9° edizione.
 — (1999-2000 [1982-1986]), *Commedia. Inferno, Purgatorio, Paradiso*, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, 3 voll., Milano, Garzanti.

- (2002), *La Divina Commedia. Inferno, Purgatorio. Paradiso*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier.
- (1975), *La Divina Commedia*, a cura di Daniele Mattalia, Milano, BUR.
- (1993), *Divina Commedia*, in *Tutte le opere. Divina Commedia, Vita Nuova, Rime, Convivio, De vulgari eloquentia, Monarchia, Egloghe, Epistole, Quaestio di aqua e terra*, introduzione di Italo Borzi, commenti a cura di Giovanni Fallani, Nicola Maggi e Silvio Zennaro, Roma, Newton Compton Editori.
- (2011), *Commedia multimediale*, a cura di Riccardo Brusciaghi e Gloria Giudizi, con tutti i canti interpretati da Ivano Marescotti, Bologna, Zanichelli.
- (2011), *Jumalik komöödia. Põrgu (La Divina Commedia. Inferno)*, Itaalia keelest tõlkinud Harald Rajamets, kommenteerinud Ülar Ploom, Tallinn, TLÜ Kirjastus.
- Auerbach Erich (1967), *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Auswahl von Fritz Schalk, Bern-München, Francke. Trad. it. di Vittoria Ruberl (1970), *San Francesco, Dante, Vico e altri saggi di filologia romanza*, Bari, De Donato Editore.
- Bonaventura da Bagnorea (1994), *Itinerario della mente verso Dio (Itinerarium mentis in Deum)*, introduzione, traduzione e note di Massimo Parodi e Marco Rossini, Milano, BUR.
- Frege Gottlob (1952 [1892], “On Sense and Reference”, in Max Black, Peter Geach (eds and trans. by), *Philosophical Writings of Gottlob Frege*, Oxford, Blackwell.
- Kelemen János (2010), “Sull’asimmetria tra le affermazioni filologiche e quelle ermeneutiche”, in E. Vigh (a cura di), *Leggere Dante oggi. Interpretare, commentare, tradurre alle soglie del settecentesimo anniversario* (Atti del Convegno internazionale, 24-26 giugno 2010, Roma, Accademia d’Ungheria, Istituto Storico “Fraknói”), 97-102.
- Lotman Juri M. (1992 [1968]), “O metajazyke tipologiceskih opisaniij kultury”, in Id., *Izbrannye stati v treh tomah, I, Stati po semiotike i tipologii kultury*, Tallinn, Aleksandra, 386-406. Trad. it. di Remo Faccani, Marzio Marzaduri (1995; 2001[1975]), “Il metalinguaggio delle descrizioni tipologiche”, in Juri M. Lotman, Boris A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani, 339-352.
- Ricoeur Paul (1975), *La métaphore vive*, Paris, Du Seuil; Engl. trans. by Robert Czerny (2003), *The Rule of Metaphor*, London-New York, Routledge.
- Tommaso d’Aquino (1985 [1225?-1274]), *Summa Theologica*, in 33 voll., testo latino a fronte (dell’edizione leonina, Roma 1888-1906), ed. a cura dei Domenicani italiani, Bologna, Edizioni Studio Domenicano; Engl. trans. by Fathers of the English Dominican Province (1952), *The Summa Theologica of Saint Thomas Aquinas*, revised by D.J. Sullivan, vol. 1.1, in William Benton (Publisher), Chicago, Encyclopaedia Britannica 1952-1959, 30th printing 1988.

CONDIZIONI DI POSSIBILITÀ

Memoria, preservazione,
letterarietà nel digitale

L'innovazione tecnologica nella scuola: come perseguire un'innovazione tecnologica sostenibile ed efficace*

Antonio Calvani

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

Abstract:

Starting out from the document drawn up by OECD on the Italian "Digital School" project for the introduction of technological innovation in schools, the author discusses the criteria to which innovation policies based on the principles of sustainability and maximum pedagogical impact should be subject, in an Evidence Based Education perspective. Historically we tend to overestimate the positive effects of technology on learning, while research has already highlighted their limitations, which are restricted to specific areas, at the same time pointing to the risks related to consequent cognitive overload. Suggestions for decision makers are made, underlining the need to recover the educational relationship with easy technologies, take into account the cognitive balance between reading paper and digital reading and finalize well the use of technology for achieving specific objectives.

Keywords: effectiveness, evidence based education, sustainability, technological innovation.

Premessa

Parallelamente a quanto avveniva negli altri paesi tecnologicamente avanzati, anche in Italia, a partire dagli anni Ottanta, si sono avviati diversi programmi nazionali di introduzione delle tecnologie didattiche. Tra i principali il PN1 (nella metà degli anni Ottanta), il PN2 (all'inizio degli anni Novanta), Multilab, cui segue il Programma di sviluppo delle tecnologie didattiche (alla fine degli anni Novanta), Fortic (nei primi anni del 2000) ed infine il Piano Nazionale Scuola Digitale del 2007 con al suo interno quattro iniziative: Piano LIM, Cl@sse 2.0, Scuol@ 2.0, Editoria Digitale Scolastica.

Una criticità che attraversa tutto questo processo trentennale riguarda il fatto che sono sempre mancati, al termine delle varie fasi, opportuni bilanci critici con osservatori indipendenti. Rappresenta una felice eccezione questa ultima

iniziativa, Piano Nazionale Scuola Digitale, che è nata con lo scopo di impiegare nelle classi italiane la tecnologia come “catalizzatore dell’innovazione”, sulla quale il Ministro dell’Istruzione ha chiesto all’OCSE di formulare un giudizio da un punto di vista internazionale accompagnandolo ad eventuali suggerimenti.

Il documento compilato dall’OCSE (Avvisati *et al.* 2013) rappresenta un interessante materiale di discussione. Da esso emergono riflessioni di ordine generale in merito alla situazione delle tecnologie nella scuola in Italia, accanto ad altre più specifiche legate alla valutazione del piano in questione. Per quanto riguarda le prime si sottolinea che l’Italia rimane sensibilmente al di sotto della media europea nell’impiego delle tecnologie e che le risorse impiegate sono comunque modeste, tra le seconde il fatto che, proprio in rapporto alla esiguità delle risorse, una politica centrata sulle LIM – un po’, per così dire “il fiore all’occhiello” di Scuola Digitale – rimane poco sostenibile (si dice espressamente che occorrerebbero 15 anni ai ritmi correnti per arrivare al livello attuale del Regno Unito). Accanto a rilievi critici ci sono anche consigli, per lo più ispirati a criteri di ragionevole pragmatismo: si suggerisce ad esempio di puntare più su scuole che su classi, ancor più su reti di scuole, dare maggiore attenzione ai contenuti e alle risorse digitali (OER), puntare maggiormente sullo sviluppo professionale dei docenti, allineare meglio le tecnologie alle finalità curricolari, individuare metriche di performance con obiettivi più precisi, conoscere meglio cosa funziona e cosa non funziona, fare anche attenzione a come intervenire sulle famiglie per il problema della sicurezza.

Nei confronti di questa stessa revisione si possono avanzare dubbi e perplessità; il fatto che le scuole osservate costituiscano un campione assai ridotto e poco rappresentativo della realtà italiana, che non sia ben chiaro come la soluzione “Scuola” possa essere più efficace della soluzione “Classe” (si ha il sospetto che gli osservatori internazionali ignorino o sottovalutino la natura frazionata sul territorio della maggior parte delle scuole italiane suddivise in una miriade di plessi) o, se vogliamo la “ovvietà” di taluni rilievi o suggerimenti (quali cercare fondi, fare sinergie di rete e simili).

Al di là di tutto ciò non si può non apprezzare il carattere tecnicamente ben costruito, coerente e pertinente con il quesito a cui i valutatori erano chiamati a rispondere. E rimane fondamentale condivisibile il messaggio principale che potremmo riassumere nel modo seguente: le proposte tecnologiche devono essere avanzate all’interno di un quadro realistico di sostenibilità finanziaria e durevolezza temporale e orientate a obiettivi ben finalizzati, suffragati da evidenze.

In questo lavoro, collocandoci all’interno di questo fondamentale principio, e richiamandoci anche ad argomentazioni sviluppate in precedenti lavori, prospetteremo alcune proposte e sviluppi aggiuntivi. L’intento è quello di rispondere sinteticamente al quesito relativo a quali siano i principali criteri di riferimento da suggerire al decisore educativo (a livello nazionale o locale) per una politica dell’innovazione tecnologica sostenibile ed efficace.

Due criteri preliminari dovrebbero costituire delle premesse a qualunque argomentazione che voglia avviarsi in questo ambito, al di fuori delle quali affrontare la questione avrebbe scarso senso e possibilità di approdo significativo.

In primo luogo si dovrebbe accettare prioritariamente l'idea che, trovandoci in contesto educativo, la finalità principale da salvaguardare debba essere di natura pedagogica, che sia cioè indispensabile partire dal chiedersi quale idea di alunno/cittadino si intenda formare per il futuro, quali tratti cognitivi, emozionali, sociali ecc., dovrebbero caratterizzare la sua personalità per renderlo capace di affrontare le sfide che gli si presenteranno nel corso della vita.

Il secondo principio riguarda il fatto che chiunque voglia affrontare l'argomento dovrebbe essere in grado di valutare la natura delle diverse affermazioni avanzate tenendo conto di quanto esse siano basate su risultanze della ricerca più o meno affidabili, e quanto su "ideologie" o "atti di fede". È infatti indispensabile prendere le distanze da quell'opinionismo selvaggio, acritico ed autoreferenziale, che di fatto pervade il dibattito attuale, per lo più manipolato dal blogging di tendenza, all'interno del quale, di volta in volta si presentano proclami e giudizi sulla scuola che ben poco hanno a che fare con lo spirito di un argomentare scientificamente inteso; una cosa rimangono dunque opinioni personali di soggetti o gruppi basati su esperienze soggettive e reportistica aneddotica, un'altra cosa sono indagini condotte in modo esteso con comparazioni tra più contesti, se pur ancora di taglio descrittivo, un'altra cosa ancora sono indagini internazionali, di cui oggi sempre più fortunatamente si dispone, che sintetizzano i risultati di molte ricerche sperimentali ripetute più volte e in più contesti (meta-analisi)¹.

Per motivi di sintesi, schematizzeremo la proposta in cinque punti, a cui faremo corrispondere specifiche indicazioni, che dovrebbero guidare il decisore nello sforzo di ottimizzare il rapporto tra innovazione tecnologica e qualità pedagogica².

1. Ecologia mediale: riflettere su come le influenze medialità incidono nello sviluppo complessivo della personalità dell'allievo.
2. Sostenibilità: selezionare il kit tecnologico per sopravvivere nel tempo.
3. Fini e mezzi: le tecnologie per potenziare il contesto; adottare il principio del miglior rapporto costi/benefici.
4. Le tecnologie come oggetto dell'apprendimento: riflettere sul modello di competenza digitale e smontare la retorica dei nativi digitali.
5. Le tecnologie per apprendere: quasi mai funzionano; andare a caccia delle felici eccezioni.

1. Ecologia mediale: riflettere su come le influenze medialità incidono nello sviluppo complessivo della personalità dell'allievo

La prima considerazione che intendiamo avanzare richiede di distaccarsi dal tumultuoso mondo dell'evoluzione tecnologica e delle sue costanti novità e di assumere uno sguardo di più ampia durata.

Durante questi anni, inavvertitamente, si sono compiute e si continuano a compiere alterazioni profonde nei modelli educativi sottesi che riguardano l'idea che tutti noi abbiamo di formazione tecnologica, con conseguenze che ricadono sulla persona, sul suo senso di autonomia e sulle capacità che vogliamo in essa sviluppare.

In breve, l'avvento della rivoluzione digitale ha fagocitato l'attenzione rivolta all'ambito tecnologico sulla sua dimensione "digitale": di fatto si è inconsapevolmente favorito un radicale accantonamento delle tecnologie più semplici, contribuendo ad impoverire il rapporto delle nuove generazioni con le strumentalità più elementari, con la comprensione della loro meccanica, con la materialità, la corporeità e la manualità fine. Questo stravolgimento ha implicazioni rilevanti anche nella rappresentazione della realtà che le nuove generazioni si vengono formando, dal momento che gran parte dei giocattoli che i bambini maneggiano, in quanto elettronici e sempre meno meccanici, e dunque non manipolabili e smontabili, rendono opache ai loro occhi le cause e modalità del funzionamento.

La prima questione da sollevare è se questo processo vada ulteriormente assecondato o se non sia il caso dunque di fare un "passo indietro", a favore, per così dire di una "decrescita tecnologico-educativa"³. Una scuola dovrebbe in ogni caso mantenere fondamentalmente chiara la distinzione e mirare a un ragionevole equilibrio tra momenti in cui si usano tecnologie sofisticate, tecnologie semplici, assenza di tecnologia, rispettando il principio del bilanciamento mediale per cui l'introduzione di tecnologia sofisticata si dovrebbe accompagnare ad equivalente tempo e rilevanza attribuita alla corporeità, manualità e uso di tecnologie semplici. Non può che essere auspicabile l'apertura di un dibattito serio al riguardo a favore di una pausa riflessiva dinanzi alla corsa sfrenata orientata all'introduzione acritica dell'ultima, sempre più sofisticata tecnologia.

Il problema, non eludibile, degli equilibri medialità si ripresenta nel dibattito sui libri (e sulla lettura) digitale e non. Non si può che rilevare con perplessità come gran parte di questo dibattito sia caratterizzato da istanze che ben poco hanno a che fare con motivazioni educative; prevalgono aspetti pratici, vantaggi/svantaggi commerciali, performance dei vari *devices*, o fattori di pura attrattività, ad esempio il fascino del mobile, in un momento in cui la ricerca degli ultimi anni ci offre anche informazioni nuove sulla natura e rilevanza dei processi cognitivi coinvolti. È del tutto intuibile come sul piano delle opportunità cognitive il libro cartaceo mantenga un evidente vantaggio in quanto consente un maggior controllo dell'area testuale complessiva e un più agevole scorrimento al suo interno: il fatto che ci si possa rendere immediatamente conto della consistenza del libro, delle sue parti o sezioni, o del punto in cui ci si trova rispetto al tutto, operazioni ancor più amplificate qualora si abbia la necessità di lavorare su più libri, hanno rilevanti implicazioni cognitive concernenti la comprensione stessa dell'oggetto di apprendimento. Se, sul versante opposto, ci chiediamo dove vadano cercate le "opportunità"

aggiuntive offerte dalla lettura di un testo digitale, queste si possono schematicamente individuare in tre componenti: l'ipertestualità, cioè la navigazione attraverso link predisposti (tipica della lettura su Internet), la possibile interattività (qualora sia possibile ottenere informazioni aggiuntive dal testo o un *feedback* sul proprio apprendimento) e la possibile multimedialità (cioè il fatto che, al di là dei codici consentiti sulla carta, si possa usufruire anche di immagine dinamica e suono). Ci si dovrebbe allora chiedere in quali circostanze concrete ciascuna di queste caratteristiche possa diventare pedagogicamente rilevante. Teorie recenti, come la Cognitive Load Theory, su cui torneremo, hanno addotto una vasta quantità di evidenze sperimentali che mostrano come la lettura ipertestuale e multimediale risulti di norma meno efficace di quella tradizionale, come lettori soprattutto non esperti, tendano ad andare in "sovraccarico cognitivo". Su un altro piano oggi, grazie ai recenti mezzi di scansione, cominciamo a disporre di interessanti conoscenze sui processi neurologici coinvolti nell'impiego della lettura di un testo tradizionale o digitale; ad esempio, sappiamo che leggere un testo sequenziale in profondità comporta significative differenze neurologiche rispetto ad una lettura a salti, "a scrematura veloce", tipica del browsing ipertestuale: nel primo caso si ha grande attività nelle regioni che presiedono al linguaggio, alla memoria, alla elaborazione di stimoli visivi, ma non nelle attività prefrontali che presiedono alle decisioni e risoluzioni di problemi che si attivano invece nella navigazione ipertestuale che implica impegno nella scelta dei link da seguire (Small, Vorgan 2008; Carr 2011). In breve le domande che dovrebbero stare al centro della discussione attuale sono le seguenti: "Quale ecologia della mente assumiamo a fondamento del nostro modello educativo? Quali processi cognitivi riteniamo più importanti valorizzare per il futuro delle nuove generazioni?".

2. Sostenibilità: selezionare il kit tecnologico per sopravvivere nel tempo

Verso la sostenibilità si orienta espressamente l'invito che viene dall'OCSE. La politica dell'innovazione tecnologica ha sempre avuto difficoltà a immaginarsi proiettata nel tempo⁴.

Si privilegi dunque la soluzione più semplice, meno sofisticata, che generalmente è la più duratura e la meno costosa, se permette di raggiungere gli effetti desiderati⁵. E non si buttino via le tecnologie che possono sembrare obsolete. Per fare un esempio, i cosiddetti ambienti *general purpose* (*word processor*, *database*, foglio elettronico) nelle strutture e funzioni di base, cioè quelle pedagogicamente significative, non sono sostanzialmente cambiati nel corso di trent'anni: incorporano i *mind tool* fondamentali, su cui da Papert (1980) a Jonassen (2006) ha giustamente insistito la tradizione più avveduta della ricerca tecnologico-educativa. Una didattica riflessiva e collaborativa sulla scrittura, la costruzione collaborativa di una struttura gerarchica di dati o di un archivio, la costruzione di un modello concettuale attraverso un foglio di

calcolo, come anche la scoperta, che può essere illuminante per un alunno di 12-13 anni, della relazione tra una formulazione algebrica e la sua raffigurazione grafica, sono attività di alta rilevanza metodologica e cognitiva che insegnanti esperti potevano già attuare trent'anni fa con i software esistenti e che forse oggi sono passate un po' in secondo piano, all'interno dell'assordante dominanza che recentemente hanno assunto i cosiddetti *social media*.

In questo contesto uno dei suggerimenti, avanzato dal rapporto OCSE, che potrà apparire "irritante" per i fans impenitenti delle magnifiche potenzialità della LIM, riguarda la possibilità di avvalersi di ben più economici proiettori. Si obietterà che in tal modo si viene a perdere tutto il valore aggiunto consentito dalla LIM (interattività, connettività, trasferibilità e altro). Si fa difficoltà a capire che con le tecnologie rinunciare a qualcuna delle potenzialità può essere un vantaggio: più circoscriviamo bene il senso di ciò che vogliamo ottenere e finalizziamo il mezzo al fine e meglio è. In realtà quando si va a ricercare e valutare in concreto quale sia il valore aggiunto da parte della LIM (e soprattutto con quale frequenza in rapporto ai tempi complessivi di apprendimento scolastico, esso abbia la possibilità di manifestarsi), non si va al di là della segnalazione di qualche estemporanea indicazione da parte di qualche insegnante creativo, individuata negli anfratti di qualche apprendimento o lezione, con difficoltà di immaginare un impatto rilevante sostenuto nel tempo, tale da produrre significative influenze sul piano della qualità dei processi cognitivi e della loro interiorizzazione. Circa le evidenze sull'efficacia della LIM queste risultano al momento contrastanti, solo modestamente convincenti (Higgins *et al.* 2005, 2007; Somekh *et al.* 2007; Swan *et al.* 2008; Wood, Ashfield 2008). Forse la conclusione più ragionevole è quella che si evince dagli studi di Haystead e Marzano (2009), che può essere riadattata nel modo seguente: tecnologie come la LIM riescono a fare la differenza solo all'interno di ambienti tecnologicamente avanzati, ben strutturati e ben supportati, con insegnanti che abbiano almeno 10 anni di esperienza, con alta familiarità nell'uso delle tecnologie, capaci di usare in modo abitudinario le tecnologie per almeno il 75-80% del tempo nella loro classe. In altri termini solo in condizioni molto, molto particolari. In una logica secondo cui si devono prima stabilire le infrastrutture più elementari per passare poi a quelle più sofisticate, occorre chiedersi se allora sia effettivamente realistico investire su un obiettivo del genere, e come si possa immaginare che questa tecnologia possa diventare un integratore di sistema in un contesto in cui le scuole non sono in condizione di attivare una wireless e spesso nemmeno dispongono di una connessione Internet stabile. Che fare allora delle LIM, della Cl@sse 2.0 e della stessa Scuol@ 2.0?

L'allestimento di classi o scuole particolarmente attrezzate tecnologicamente in generale dovrebbe essere mantenuto come obiettivo limitato a contesti educativi peculiari, in cui da un lato esistano tutte le precondizioni necessarie sopra indicate, e oltre a ciò, in cui l'azione venga chiaramente

finalizzata a specifici conseguimenti educativi, chiaramente rendicontabili (ad es. interventi contrastivi verso il *drop out* o esperienze volte a realizzare nuovi modelli di inclusione), rifiutando dunque di intervenire in virtù di una generica “necessità innovativa”, nella piena consapevolezza altresì che tutto quanto viene realizzato in quel contesto rimane e rimarrà difficilmente trasferibile a contesti diversi.

Il riferimento presente nel rapporto OCSE all'uso di soluzioni più economiche per la presentazione delle informazioni spinge a fare qualche altra osservazione sulle opportunità offerte dai più modesti proiettori, oggi di dimensioni assai ridotte e disponibili a prezzi assai economici. Tra tutte le possibili combinazioni della comunicazione multimediale, Mayer (2001), ha mostrato come la più efficace rimanga la comunicazione orale accompagnata da immagini statiche. In breve, una delle priorità formative che riguarda gli insegnanti dovrebbe essere metterli in grado di attuare la “lezione” di presentazione in classe in modalità “duale”, integrando adeguatamente la comunicazione orale con opportuni supporti grafici (schemi semplificativi, parole essenziali, ecc.) avvalendosi di tali proiettori.

Una formazione in tal senso avrebbe un forte impatto sulla capacità inclusiva della lezione, aspetto che rappresenta un punto di particolare criticità della situazione scolastica attuale (si pensi non solo a soggetti con difficoltà cognitive di varia natura ma a tutti i soggetti non italofoeni che si trovano nelle classi con vari gradi di difficoltà di comprensione linguistica)⁶.

Parlare di sostenibilità vuol dire anche che le iniziative della scuola devono raccordarsi con l'evoluzione tecnologica esterna. In una politica tecnologica occorre una visione di ciò che succederà nel futuro; le scelte vanno adottate in raccordo con l'evoluzione “naturale” delle tecnologie, in modo da intercettare certi appuntamenti e dalle opportunità che verranno da questi. Ciò significa anche prepararsi/confrontarsi con un futuro che sarà caratterizzato secondo la filosofia che va sotto la logica BYOD (*Bring Your Own Device*). Allo stesso modo in cui gli studenti portano con sé penne e quaderni, stanno ormai portando i propri strumenti tecnologici, a partire da quelli di natura telefonica.

Perché dunque la scuola dovrebbe ostinarsi a predisporre per gli alunni gli strumenti tecnologici di lavoro, in una corsa disperata verso il continuo aggiornamento che si sa essere persa in partenza? In questa filosofia del BYOD c'è un fondo di verità ed anche una grossa insidia. È ragionevole pensare che alla fine, nel lungo periodo il BYOD prevarrà, ma la sua adozione acritica, in particolare ad un livello preuniversitario, comporta anche rischi non trascurabili. Non si dovrebbero sottovalutare le differenze strutturali tra oggetti che nascono per la telefonia rispetto ad altri che nascono come reali computer, l'incapacità degli insegnanti a gestire la confusione che si può generare in classe per la diversità degli strumenti, i problemi che possono sorgere sul piano della discriminazione sociale. Al di là di tutto ciò c'è un rischio ancora maggiore. Nella gran parte delle attività in aula gli alunni devono mantenere il contatto

diretto con l'insegnante, in altri termini devono "guardare l'insegnante negli occhi" per partecipare al dialogo educativo: è il *feedback* che si trasmette tra alunno e insegnante, in particolare attraverso lo scambio visivo, il fattore fondamentale che regola l'apprendimento in classe.

Il focus deve essere dunque l'insegnante e non il *device*⁷. Un BYOD selvaggio, senza una chiara impostazione ecologica, in cui si separino con chiarezza i momenti di lavoro individuale da quelli basati sull'ascolto e sull'interazione con l'insegnante, potrebbe davvero creare una nuova barriera alle possibilità di una didattica efficace.

3. Fini e mezzi: le tecnologie per potenziare il contesto; adottare il principio del miglior rapporto costi/benefici

In un mondo come quello delle tecnologie, straordinariamente complesso e variegato, rimane necessario intervenire con un'operazione di analisi preliminare. In sintesi la problematica dell'uso educativo delle tecnologie si può ricondurre a due possibilità: o le tecnologie sono un mezzo per raggiungere un obiettivo educativo esterno (*learning with technologies*), o sono esse stesse l'obiettivo, in questo caso le tecnologie sono da intendersi come cultura o competenza da acquisire (*learning about technologies*). Se sono un mezzo, dovrebbe essere chiaro lo scopo il cui conseguimento esse dovrebbero facilitare.

Normalmente gli scopi possono riguardare miglioramenti diretti relativi alla qualità degli apprendimenti oppure possono riguardare miglioramenti indiretti apportabili nel contesto di apprendimento (disponibilità di risorse accessibili, miglioramento nei canali comunicativi, individualizzazione dei percorsi, appeal della scuola, creazione di *repositories* condivisi, miglioramento della formazione insegnanti ed altro). Secondo determinati filoni di pensiero si può anche sostenere che attraverso le nuove tecnologie si formano nuovi modi significativi di rappresentare e conoscere la realtà, esse dunque hanno, o avrebbero, un potere plasmante più profondo sulle forme della mente. In ciascuno di questi casi è comunque opportuno che la finalità educativa che si intende perseguire sia adeguatamente esplicitata in modo che conseguentemente si possa valutare se la tecnologia ha conseguito lo scopo o meno. L'introduzione non mirata delle tecnologie, alla luce dell'insegna "le tecnologie sono un dato positivo di per sé", produce rumore, dispersione di risorse e abbassamento dei livelli di coinvolgimento cognitivo. Esaminando gli apporti che le tecnologie possono dare nel contesto didattico, al primo posto dovremmo mettere quelli connessi all'editing del materiale didattico, indispensabile per procedere nella direzione della individualizzazione degli apprendimenti. Il fatto che i contenuti diventino manipolabili, editabili, individualizzabili in rapporto ai diversi livelli di difficoltà di apprendimento, è una delle opportunità maggiori che le tecnologie offrono alla scuola in un'ottica di politica inclusiva⁸. Si tratta dunque di sviluppare negli insegnanti nuove capacità di editing adattivo

dei contenuti didattici. In ciò vanno anche considerati i particolari sviluppi nell'ambito delle Open Educational Resources (OER). L'attenzione verso la rapida crescita dell'Open Content è anche una raccomandazione presente nel suddetto documento, del resto in linea con una lunga tradizione di raccomandazioni internazionali (Unesco Dakar Declaration on OER 2009; Unesco Paris OER Declaration 2012). Anziché perseguire in una politica a pioggia volta a richiedere mini progetti di produzione di software o pacchetti specifici, costruiti ex-novo, la cui realizzazione e conseguente utilizzazione si è sempre rivelata di scarso impatto, è decisamente più rilevante investire nell'adattamento linguistico e contenutistico di courseware o software già esistenti, già sperimentati a livello internazionale su larga scala, a partire dai prodotti Open (pensiamo in particolare all'ambito scientifico), sviluppando contestualmente una sensibilità e capacità di compiere adeguate contestualizzazioni⁹.

4. Le tecnologie come oggetto dell'apprendimento: riflettere sul modello di competenza digitale e smontare la retorica dei nativi digitali

Una forte argomentazione a sostegno del fatto che le tecnologie (e in generale la cultura tecnologica) debbano avere un ruolo importante nella scuola si lega al fatto per cui per sopravvivere nella società contemporanea bisogna conoscere, tra i vari alfabeti, anche l'alfabeto tecnologico. Rimane difficile dubitare della rilevanza di questo argomento. Questo implica però chiedersi cosa si debba intendere con questo alfabeto (o *literacy*), dal momento che negli ultimi trent'anni esso, a differenza degli alfabeti tradizionali, ha spesso cambiato sembianze. Ci si trova allora di fronte ad un dibattito che si è venuto articolando in questi anni relativo alla natura di ciò che oggi nelle politiche europee si chiama la "competenza digitale" e al suo ruolo in un'ottica di Lifelong Learning (EU 2006).

Il problema del possesso dei nuovi alfabeti si intreccia con l'idea dei nativi digitali (Prensky 2001a, 2001b) i quali acquisirebbero in modo naturale questi alfabeti in quanto cresciuti immersi nella tecnologia, circondati da computer, videogame, player musicali, videocamere, cellulari ed altri dispositivi tipici dell'era digitale, a differenza della precedente generazione che necessita di strumenti di traduzione dei fenomeni tecnologici ("immigranti digitali"). Alcuni autori (Dede 2005; Conole *et al.* 2006) si spingono oltre la "fluency" tecnologica coinvolgendo anche un corredo di tratti cognitivi e di personalità in genere positivi: ottimismo, orientamento al team, capacità di apprendere dall'esperienza e dal *problem solving*, pensiero *multitasking*, velocità nello stabilire connessioni, capacità di prendere decisioni da una varietà di fonti, a cui si aggiungono i suggerimenti più recenti che vengono dal Web 2.0: partecipazione condivisa e capacità di costruzione collaborativa della conoscenza; si dice infine che i giovani sarebbero delusi, frustrati e disinteressati, a causa del gap tecnologico che vivrebbero a contatto con la didattica scolastica e che

il problema principale della scuola sarebbe quello di colmarlo adattandosi alle nuove pratiche tecnologiche di cui i giovani sono già portatori¹⁰.

Quella dei nativi digitali è stata una suggestiva rappresentazione giornalistica, ma assai equivoca nella sua reale definizione e fonte di rischi, una volta che se ne voglia trarre implicazioni per la scuola: negli anni recenti è stata sempre più messa in discussione da indagini condotte per lo più su base sperimentale (Bennet *et al.* 2008; Margaryan, Littlejohn 2008; Vaidhyathan 2008; Calvani *et al.* 2010; OCSE 2011). Tali risultati hanno intanto mostrato che non siamo di fronte ad un tratto generazionale, che la stessa familiarità tecnologica si distribuisce in modo diverso nei diversi strati sociali e culture, e soprattutto che alla presenza di maestrie tecnologiche non corrispondono equivalenti avanzamenti sul piano dei processi cognitivi e di responsabilità sociale (Calvani *et al.* 2012). Allo stesso tempo le evidenze relative al pensiero *multitasking* ci dicono che l'uso di pratiche di questo tipo si accompagna di norma ad un abbassamento del controllo cognitivo: i giovani che praticano un *multitasking* intenso sono meno capaci di filtrare le interferenze provenienti da indicazioni irrilevanti dei compiti (Ophir *et al.* 2009). Semplificando con la metafora dell'alfabeto, potremmo dire che i nativi digitali si presentano ben attrezzati nel padroneggiare la meccanica della lettura ma conservano rilevanti difficoltà nel comprendere il significato di ciò che leggono.

La scuola ha semmai nuove responsabilità proprio perché le nuove generazioni vivono e agiscono a contatto con le nuove tecnologie, prive di un'effettiva consapevolezza critica sulle implicazioni relative al loro uso. Oggi c'è sostanziale accordo sul fatto che per competenza digitale non si deve intendere qualcosa che si apprende semplicemente usando le tecnologie se questo uso non viene accompagnato da un'adeguata capacità riflessiva che metta in grado di interrogarsi sul senso dell'azione, sulla scelta dello strumento opportuno, sulla natura, utilità, affidabilità dell'informazione in cui ci si imbatte, sulle implicazioni legate alla sua trasformazione e su quelle dipendenti dai rapporti che si instaurano con altre persone. La competenza digitale implica dunque una contemporanea presenza di sapere e maestria tecnica, congiuntamente a pensiero critico e capacità etico-sociale (DigComp 2010-2012; Ala-Mutka 2011; Ferrari 2012; Janssen, Stoyanov 2012)¹¹.

5. *Le tecnologie per apprendere: quasi mai funzionano; andare a caccia delle felici eccezioni*

Il grosso delle aspettative degli insegnanti si è rivolto al potenziale delle tecnologie come mezzo per migliorare gli apprendimenti. Dobbiamo subito dire che le grandi attese che da trent'anni si sono sollevate a questo riguardo sono andate deluse. Sappiamo che sono le metodologie, non le tecnologie che fanno la differenza nell'apprendimento (Clark *et al.* 2006; Hattie 2009). Conosciamo come si svolge l'innovazione tecnologica, come questa ciclicamente raggiunga

un'acme e poi declini, come si caratterizzano le retoriche e mitologie che a essa sistematicamente si accompagnano (Cuban 1986; Ranieri 2011). A ogni ondata si affianca un ingenuo determinismo tecnologico, rilevabile attraverso il ricorrere di una fraseologia del tipo: "Le tecnologie producono/creano/portano al/ sviluppano ... apprendimento, socializzazione, spirito critico, consapevolezza"; si assume che le tecnologie, in quanto tali, non possano che generare significativi cambiamenti e miglioramenti nel pensiero e nella capacità produttiva.

Complessivamente inteso, l'apporto delle nuove tecnologie al miglioramento degli apprendimenti risulta scarso se non nullo. La ricerca ha mostrato che l'uso delle tecnologie per apprendere non comporta tendenzialmente (sui grandi numeri) alcuna differenza statisticamente significativa per l'apprendimento ("No significant difference", Russell 1999; Bernard *et al.* 2004). Questo dato si ripresenta recentemente confermato nel lavoro di Hattie (2009): l'*Effect Size* rimane al di sotto di una soglia significativa in tutte le tipologie di impiego tecnologico tranne che per i video interattivi ($ES=0.53$). A ciò vanno aggiunti i recenti dati dell'OCSE (2011) secondo i quali la correlazione tra uso del computer e miglioramento dei risultati (lettura, matematica, scienze, lettura digitale) rimane positiva fino a un certo livello per poi decrescere; da una certa soglia in avanti quanto più il computer è usato a scuola, tanto più gli alunni peggiorano, risultati che "suggeriscono grande cautela nel sostituire didattica tradizionale con didattica basata sull'uso dei nuovi media" (Gui 2012, 40). Tutto ciò non dovrebbe meravigliare più di tanto. Esso è in linea con chi da anni, all'interno della stessa Educational Technology, ha sempre affermato che non bisogna aspettarsi rapporti deterministici tra tecnologia e processi cognitivi ed anche con le critiche avanzate negli ultimi anni dalla Cognitive Load Theory, un orientamento che ha mosso critiche pesanti alle ingenuità di un certo costruttivismo tecnologico mostrando come la riduzione della guida istruttiva, l'uso libero delle tecnologie e la navigazione sulla rete possano ingenerare in soggetti novizi sovraccarico e dispersione, riducendone gli apprendimenti (Mayer 2004; Brand-Gruwel *et al.*, 2005; Chen *et al.*, 2006; Clark *et al.*, 2006; Kirschner *et al.*, 2006). Come sintetizza Hattie: "Having too many open-ended activities (discovery learning, searching the Internet, preparing Power Point presentations) can make it difficult to direct students' attention to that which matters – because they often love to explore the details, the irrelevancies, and the unimportant while doing these activities" (2012, 88).

L'insegnamento che se ne ricava è importante: se intendiamo inserire le tecnologie nella didattica bisogna in primo luogo fare i conti con i possibili malfunzionamenti, con la dispersività e il sovraccarico che queste tendono ad aggiungere all'apprendimento. Sono da evitare i cosiddetti "effetti Las Vegas" (Clark *et al.* 2006). Occorre anche una maggiore vigilanza critica dinanzi alla retorica diffusa della collaborazione e progettualità multimediale: decenni di esperienze hanno mostrato quanto queste attività risultino dispersive e inconcludenti, se non progettate con estrema cura definendo preventiva-

mente in modo chiaro i target di apprendimento, la tempistica e i ruoli e la responsabilità di ogni studente.

Di fronte alle affermazioni sopra addotte occorre però fare opportune distinzioni. Intanto la ricerca *evidence based* non esclude le eccezioni: lo stesso Hattie specifica che risultati migliori sono individuabili in contesti molto interattivi, in cui si dà risalto al *feedback*¹², all'apprendimento tra pari, al controllo dell'apprendimento da parte dello studente, in cui può essere conveniente fornire opportunità molteplici per apprendere, quando gli insegnanti abbiano preventivamente ricevuto adeguata formazione. Ci sono anche altre situazioni per le quali la logica della comparazione sperimentale non ha senso: si pensi nell'ambito della didattica speciale ai deficit sensoriali e motori dove l'impiego delle tecnologie può rappresentare il fattore abilitante all'apprendimento stesso o comunque può offrire un significativo valore aggiunto sul piano dell'indipendenza, dell'inserimento lavorativo e della partecipazione sociale, oppure a contesti comunicativi virtuali dove soggetti con difficoltà ad esprimersi e comunicare in forma diretta (ad es. nello spettro dell'autismo) possono trovare un canale più congeniale attraverso mediazioni più impersonali (avatar, schermi tattili, banchi digitali interattivi, ecc.).

Anche per soggetti normodotati ci sono situazioni "in-comparabili", quali quelle offerte dalla *augmented* o *expanded reality*: un'esplorazione virtuale in contesti fisicamente irraggiungibili, un sito archeologico, una navigazione nello spazio, un'esplorazione all'interno del corpo umano; in tutti questi casi le tecnologie possono aggiungere condizioni o opportunità nuove perché l'apprendimento stesso si possa svolgere.

Ci sono poi situazioni in cui la *no significant difference* può essere un dato positivo; lo stesso e-learning o altre forme di attività comunicativa/collaborativa online, possono rientrare in questa tipologia: se, ad esempio, un'attività a distanza si può realizzare con lo stesso risultato in termini di apprendimento che in presenza, appare del tutto ragionevole convenire che la soluzione e-learning è preferibile, in virtù di altri fattori (risparmio di tempo, costi, customizzazione, ecc.).

Sul piano metodologico la critica volta a mettere in dubbio l'adeguatezza stessa di una logica comparativa è stata da alcuni avanzata anche in forma più radicale: l'introduzione della tecnologia modificherebbe in ogni caso l'oggetto stesso dell'apprendimento, per cui alla fine si comparerebbero cose diverse (Kozma 1994). In effetti spesso contesto ed operazioni cognitive costituiscono un *setting* difficilmente separabile e le *skills* attivate solo nominalmente possono essere considerate appartenenti alla stessa tipologia: si pensi, ad esempio, a bambini di scuola primaria che imparano ad orientarsi spazialmente nel territorio impiegando Google Maps rispetto a dei coetanei che lo fanno su mappe cartacee: entrambi manifestano comportamenti che possono rientrare sotto la voce "orientamento spaziale" ma di fatto le specifiche *skills* percettivo-spaziali coinvolte sono assai diverse per il carattere più motorio e interattivo che tali

abilità assumono nel primo caso. Quest'ordine di riflessioni ha implicazioni che vanno oltre la pura questione del controllo sperimentale tra gruppi confrontabili.

Ci sono casi in cui le tecnologie, o meglio, determinati *setting* tecno-metodologici possono assumere un'intrinseca rilevanza educativa. Ad esempio delle classi scolastiche potrebbero costruire un archivio condiviso (tipo Wikipedia), con l'obiettivo di far acquisire agli alunni uno schema di collaborazione e costruzione delle conoscenze significativamente difforme da ciò che si può intendere comunemente con l'espressione "capacità collaborativa" nelle sue attuazioni possibili.

Al di là di tutto ciò c'è anche una possibile "contromossa" che si può tirare in causa, dinanzi all'affermazione, basata su evidenze, secondo cui "le tecnologie non fanno apprendere meglio": invertendo i termini del problema si può contrapporre un'ipotesi del tutto opposta degna di essere perseguita: "ogni tecnologia può diventare occasione di apprendimento significativo", se si ha la capacità di vederla, collocandosi in un'ottica diversa da quella per la quale essa stessa è nata, essenzialmente come opportunità meta cognitiva, chiedendosi se e come possa indurre a riflettere sul modo in cui si apprende o si modificano gli schemi stessi della nostra conoscenza.

Ci sono molte opportunità perché si attivino tali processi. Il mondo dei giochi e delle simulazioni in particolare va tenuto in alta considerazione, anche per le implicazioni che può avere per una riflessione sui modelli mentali¹³. Costruire modelli concettuali, ricavare da essi ipotesi e verificarle con il supporto dei software di simulazione¹⁴ è forse una delle opportunità più significative per sviluppare processi cognitivi di alto livello, attraverso quelle forme di partenariato cognitivo tanto care ai teorici dei mind tool (Papert 1980; Jonassen 2006), aspetti che alla fine rimangono assai poco valorizzati nella scuola¹⁵.

Conclusione

Facendo tesoro di alcune delle indicazioni riportate nel recente rapporto dell'OCSE sul progetto di innovazione tecnologica Scuola Digitale, abbiamo segnalato alcuni punti, a nostro avviso rilevanti, per riconfigurare una politica tecnologica che, nei limiti delle ridotte risorse finanziarie, possa presentarsi sostenibile e capace di impatto per la scuola nel nostro paese. Il concetto di sostenibilità richiede che in primo luogo si prendano le distanze dall'inseguimento dell'ultima tecnologia, si recuperi il portato educativo di tecnologie più semplici e della stessa manualità, in gran parte andata trascurata in questi anni; anche sul piano delle tecnologie digitali s'impone la necessità di un ripensamento sulle reali potenzialità (*affordances*) con alta valenza educativa che si nascondono al di sotto dell'interfaccia e della finalità per cui le tecnologie stesse sono nate: esse quasi mai si ritrovano all'interno del prodotto più recente e più sofisticato; la capacità di "riflettere con le tecnologie" e di sviluppare il portato meta cognitivo che ad esse si accompagna è possibile, spesso più facile, con tecnologie più semplici.

Intorno alle recenti politiche adottate nel nostro paese, diventa necessaria una netta inversione di tendenza.

Non appare ragionevole – né pedagogicamente giustificabile, né sostenibile finanziariamente – una politica per l'innovazione tecnologica genericamente intesa che pretenda di avere una valenza nazionale basata su tecnologie costose e che implicano parecchie condizioni pregiudiziali a monte (altre tecnologie con cui si devono integrare e che devono sempre ben funzionare, sistema di assistenza continua, competenza tecnologica avanzata nei docenti). Isole tecnologiche attrezzate possono anche essere alimentate in futuro, purché in contesti in cui tutti i fattori al contorno siano stati preventivamente consolidati, e purché le iniziative rimangano ben finalizzate a specifici obiettivi rendicontabili; tra i più rilevanti a cui ha maggior senso curare l'innovazione tecnologica ci sono quelli dell'inclusione e del *drop out*, a cui ci richiamano in particolare le politiche europee (Horizon 2020).

A livello delle politiche nazionali, la maggior parte degli sforzi dovrebbe essere concentrata sul piano delle infrastrutture di base, da un lato assicurando a tutte le scuole connessioni stabili e il wireless, mentre sul piano dei contenuti, abbandonando una politica di bandi a pioggia per la produzione/creazione di software didattici ex novo che quasi mai arrivano al livello di un utilizzo efficace, è prioritario rivolgersi a livello internazionale all'ambito dell'Open Content, favorendo l'introduzione della cultura delle OER e l'impiego sistematico di alcuni degli oggetti già disponibili e sperimentati a livello internazionale come i più efficaci, in tutte le scuole.

A livello metodologico didattico, acquisito ormai che non sono le tecnologie ma le metodologie che fanno la differenza negli apprendimenti, vanno messe a fuoco quelle specifiche innovazioni tecno-metodologiche, di facile sostenibilità e di massima praticità, che sembrano poter svolgere un ruolo di maggiore impatto nell'aumentare la capacità inclusiva dell'intervento didattico; tra queste un ruolo rilevante appare rendere tutti gli insegnanti capaci di fare una lezione duale, cioè con semplici supporti visivi che rendano comprensibile la lezione anche a soggetti con bassa o assente padronanza linguistica.

Infine, per quanto riguarda la questione degli e-book, si dovrebbe affrontare il problema mantenendo nettamente distinte quelle che rimangono esigenze pratiche (quali la riduzione del carico del materiale per gli alunni), esigenze economiche (sia sul versante delle famiglie che degli editori), da quelle che rimangono valutazioni più prettamente educative. Da quest'ultimo punto di vista gli e-book pongono più problemi di quanti ne risolvano: occorre infatti che la scuola insegni in primo luogo agli alunni ad affrontare la lettura digitale sviluppando in essi maggiore autocontrollo, pena l'aumento ulteriore di distrattività e dispersività dell'apprendimento. Allo stesso tempo non si può che vedere con grande sgomento il modo disinvolto in cui si viene da talune parti predicando la totale introduzione dei libri in formato digitale

nella scuola, con completa trascuratezza dei complessi correlati neurologici, cognitivi e culturali che la lettura sequenziale su carta porta con sé.

Note

¹Intervento tenuto da Antonio Calvani al Convegno Nazionale “L’innovazione tecnologica nella scuola italiana e i capi d’istituto. Quali orientamenti per una politica sostenibile ed efficace?” (Firenze, 16/11/13). Si ringraziano Antonio Fini e Marco Guastavigna per i suggerimenti forniti, Silvia Micheletta per essersi presa cura dell’editing dell’articolo.

²Per questi aspetti metodologici si rimanda al dibattito aperto sulla rivista *Form@re* sull’Evidence Based Education (*Evidence Based Education: superare il gap tra ricerca e pratica*, vol. 13, n. 3, 2013; accessibile alla pagina web: <<http://www.fupress.net/index.php/formare/issue/current>>).

³Dato il taglio di sintesi del lavoro, volto a favorire una valutazione d’insieme del fenomeno tecnologico dal punto di vista del decisore educativo, dovremo rinunciare ad una distinzione più articolata sul significato di tecnologia (come processi, prodotti). Anche per le evidenze a supporto dei suggerimenti rimandiamo ad argomentazioni avanzate in precedenti lavori, più adeguatamente documentati (per quanto riguarda, ad esempio, lo scrivente cfr. Calvani 2012a; 2012b) o alle sintesi più sistematiche di Hattie (2009; 2012) e, nel contesto italiano, di Ranieri (2011).

⁴È una strada intrapresa da qualche coraggioso “insegnante artigiano” (vedi il lavoro di Andrea Carrara, <http://www.iltempodeglincapaci.it/index.php?option=com_content&view=article&id=12&Itemid=101>). Nello spirito di un dibattito culturale più ampio cfr. anche Stefano Micelli in *Futuro artigiano* (2011) o Guido Viale (2010), *La civiltà del riuso*.

⁵L’innovazione tecnologica incorre in una sorta di paradosso di Zenone: non fa mai in tempo a essere appresa e disseminata che ne arriva una nuova, per cui il processo inizia continuamente da capo.

⁶Si rimanda anche al numero di *Form@re* 2010, <<http://formare.erickson.it/wordpress/it/category/2010/n-68-maggio/>> dedicato alla sostenibilità organizzativa, gestionale, professionale e cognitiva dell’innovazione tecnologica attraverso la richiesta ad alcuni testimoni privilegiati un resoconto critico delle loro esperienze, ciascuna delle quali si è svolta in particolari e fondamentali articolazioni del processo complessivo.

⁷Su questi aspetti è intervenuto Guastavigna in “Goodbye Lim” <<http://www.laricerca.loescher.it/index.php/attualita/scienza-a-tech/624-goodbye-lim>> (11/2013).

⁸Si pensi banalmente al grado di distrattività che si genera negli alunni quando un insegnante si trova a fare una lezione in un’aula informatica, con alunni che hanno facoltà di usare liberamente il computer mentre l’insegnante spiega.

⁹Cfr. Universal Design for Learning, <<http://www.udlcenter.org/>> (08/2012).

¹⁰Tra gli ambiti più significativi rimane quello delle simulazioni per l’ambito scientifico (si vedano ad esempio programmi di simulazione di fenomeni fisici, cfr. <<http://www.explorelarning.com/>>, Energy2D <<http://energy.concord.org/energy2d/index.html>>, cfr. Landriscina 2013).

¹¹Oblinger, Prenky, Tapscott tra gli autori principali di questo orientamento.

¹²A fronte di ciò rimane tuttavia assai poco chiaro dove e come, all’attuale stato delle indicazioni ministeriali sui programmi, tale competenza si possa favorire e valutare. Si pone la necessità di dare indicazioni meglio definite per un syllabus orientato alla competenza digitale.

¹³Ad esempio indicazioni promettenti vengono anche dalle applicazioni con i clickers che aumentano l’interattività (Hake 1998; Penuel *et al.* 2007).

¹⁴Per fare un esempio, un gioco come *Simcity* può essere “giocato” a un livello di puro intrattenimento ma può essere un’occasione per chiedersi quale sia il modello di città che presiede al gioco e come potrebbero cambiare le regole se si modificasse tale modello.

¹⁵Ci si può avvalere di software specifici come *World Maker*, *STELLA*, *Model-IT*, *My World*, *Simquest*, oppure, più banalmente di un foglio Excel. Su questi aspetti vedi le interessanti recenti ricerche di Franco Landriscina (2013).

¹⁵ In una recente indagine compiuta sulla competenza digitale nelle scuole di Milano, una delle difficoltà maggiori rilevate dagli studenti consisteva nel comprendere come un ambiente tipo Excel potesse essere considerato adatto alla costruzione di un modello concettuale di variabili interrelate (Didoni, Quattrocchi, Menichetti e Calvani 2013).

Riferimenti bibliografici

- Ala-Mutka Kirsti (2011), *Mapping Digital Competence: Towards a Conceptual Understanding*, JRC Technical Notes, JRC67075, Seville, Institute for Prospective Technological Studies, accessibile alla pagina web: <http://ftp.jrc.es/EURdoc/JRC67075_TN.pdf> (04/2013).
- Avvisati Francesco, Hennessy Sara, Kozma Robert B., Vincent-Lancrin Stéphane (2013), "Review of the Italian Strategy for Digital Schools", *OECD Education Working Papers* 90, OECD Publishing, <<http://www.oecd-ilibrary.org/docserver/download/5k487ntdbr44.pdf?expires=1382984050&id=id&accname=guest&checksum=0E5DB239896C39AEC3A0918972F6E92B>> (09/2013).
- Bennett Sue, Kervin Lisa, Maton Karl (2008), "The 'digital natives' debate. A critical review of the evidence", *British Journal of Educational Technology* 39, 6, 775-786.
- Bernard Robert M., Abrami Philip C., Lou Yiping, Borokhovski Evgueni, Wade Anne, Wozney Lori, Waiet Peter A., Fiset Manon, Huang Binru (2004), "How Does Distance Education Compare With Classroom Instruction? A Meta-Analysis of the Empirical Literature", *Review of Educational Research* 74, 3, 379-439.
- Brand-Gruwel Saskia, Vermetten Yvonne, Wopereis Iwan (2005), "Information problem solving by experts and novices: analysis of a complex cognitive skill", *Computers in Human Behavior* 21, 487-508.
- Calvani Antonio (2012a), "Innovazione didattica e tecnologie per apprendere", *Ac&D. Autonomia e Dirigenza* 7-8-9, 31-40.
- (2012b), *Per un'istruzione evidence based. Analisi teorico metodologica internazionale sulle didattiche efficaci ed inclusive*, Trento, Erickson.
- Calvani Antonio, Fini Antonio, Ranieri Maria (2010), *La competenza digitale nella scuola. Modelli e strumenti per valutarla e svilupparla*, Trento, Erickson.
- Calvani Antonio, Fini Antonio, Picci Patrizia, Ranieri Maria, (2012), "Are Young Generations in Secondary School Digitally Competent? A Study on Italian Teenagers", *Computers and education* 58, 2, 797-807. DOI 10.1016/j.compedu.2011.10.004, <<http://dx.doi.org/10.1016/j.compedu.2011.10.004>> (09/2013).
- Carr Nicholas (2011), *Internet ci rende stupidi? Come la rete sta cambiando il nostro cervello*, Milano, Cortina Editore.
- Chen Sherry Y., Fan Jing-Ping, Macredie Robert D. (2006), "Navigation in hypermedia learning systems: experts vs. novices". *Computers in Human Behavior* 22, 2, 251-266.
- Clark Ruth C., Nguyen Frank, Sweller John (2006), *Efficiency in learning. Evidence Based Guidelines to Manage Cognitive Load*, S. Francisco, Wiley & Sons.
- Conole Grainne, Darby Jonathan, De Laat Maarten, Dillon Teresa (2006), *LXP: Student experience of technologies*, Final report, JISC (UK) <http://www.jisc.ac.uk/media/documents/programmes/elearningpedagogy/lxp_project_final_report_nov_06.pdf> (09/2013).
- Cuban Larry (1986), *Teachers and Machines. The Classroom Use of Technologies since 1920*, New York, Teachers College Press.

- Dede Chris (2005), "Planning for Neomillennial Learning Styles", *Educause Quarterly* 28, 1, 7-12.
- Didoni Roberto, Quattrocchi Stefania, Menichetti Laura, Calvani Antonio (2013), "Valutare la competenza digitale come competenza complessa nella scuola secondaria", *TD Tecnologie Didattiche* 58, 30-34.
- DigComp (2010-2012), <<http://is.jrc.ec.europa.eu/pages/EAP/DIGCOMP.html>> (04/2013).
- European Union (2006), "Recommendation of the European Parliament and of the Council of 18 December 2006 on Key Competences for Lifelong Learning (2006/962/EC)", *Official Journal of the European Union* L 394, 10-18.
- Ferrari Anusca (2012), *Digital Competence in Practice: An Analysis of Frameworks*, Seville, Institute for Prospective Technological Studies, accessibile alla pagina web: <<http://ftp.jrc.es/EURdoc/JRC68116.pdf>> (04/2013).
- Gui Marco (2012), "Uso di Internet e livelli di apprendimento. Una riflessione sui sorprendenti dati dell'indagine Pisa 2009", *Media Education, studi, ricerche, buone pratiche* 3, 1, 29-42.
- Hake Richard R. (1998), "Interactive-Engagement Versus Traditional Methods: A Six-Thousand-Student Survey of Mechanics Test Data for Introductory Physics Courses", *American Journal of Physics* 66, 64-74.
- Hattie John (2009), *Visible Learning. A Synthesis of Over 800 Meta-Analyses Relating to Achievement*, London-New York, Routledge.
- (2012), *Visible Learning for Teachers. Maximizing Impact on Learning*, London-New York, Routledge.
- Haystead Marc W., Marzano Robert J. (2009), *Evaluation Study of the Effects of Promethean Active Classroom on Student Achievement*, <http://www.prometheanworld.com/rx_content/files/PDF/Marzano2ndYearStudyofPrometheanActiveClassroom-169662.pdf> (10/2013).
- Higgins Steve, Beauchamp Gary, Miller Dave (2007), "Reviewing the Literature on Interactive Whiteboards", *Learning, Media and Technology* 32, 3, 213-225.
- Higgins Steve, Falzon Chris, Hall Ian, Moseley David, Smith Fay, Smith Heater, Wall Kate (2005), *Embedding ICT in the literacy and numeracy strategies: Final report*, Newcastle, Newcastle University.
- Janssen José, Stoyanov Slavi (2012), *Online Consultation on Experts' Views on Digital Competence*, accessibile alla pagina web: <<http://ftp.jrc.es/EURdoc/JRC73694.pdf>> (04/2013).
- Jonassen David H. (2006), *Modeling with Technology: Mind tools for Conceptual Change*, Columbus (OH), Pearson Education.
- Kirschner Paul A., Sweller John, Clark Richard E. (2006), "Why Minimal Guidance During Instruction Does Not Work: An Analysis of the Failure of Constructivist, Discovery, Problem-Based, Experiential, and Inquiry-Based Teaching", *Educational Psychologist* 41, 2, 75-86.
- Kozma Robert (1994), "Will media influence learning: Reframing the debate", *Educational Technology Research and Development* 42, 2, 7-19.
- Landriscina Franco (2006), *Carico cognitivo ed impiego della tecnologia per apprendere*, in A. Calvani (a cura di), *Tecnologia, scuola, processi cognitivi*, Milano, Franco Angeli, 55-78.
- (2013), *Simulation and Learning. A Model-Centered Approach*, New York, Springer.

- Margaryan Anoush, Littlejohn Allison, Vojt Gabrielle (2008), "Are Digital Natives a Myth or Reality? Students' Use of Technologies for Learning", <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.172.7940&rep=rep1&type=pdf>> (08/2012).
- Mayer Richard E. (2001), *Multimedia Learning*, Cambridge, Cambridge UP.
- (2004), "Should There Be a Three-Strikes Rule Against Pure Discovery Learning? The Case for Guided Method of Instruction", *American Psychologist* 59, 1, 14-19.
- OCSE (2011), "PISA 2009 Results: Students On Line Digital Technologies and Performance" (Volume VI) <http://www.oecd-ilibrary.org/education/pisa-2009-results-students-on-line_9789264112995-en> (10/2013).
- Ophir Eyal, Nass Clifford, Wagner Anthony D. (2009), "Cognitive Control in Media Multitaskers", *PNAS*, vol. 106, n. 37, 15583-15587.
- Papert Seymour (1980), *Mind storms: Children, Computers and Powerful Ideas*, Brighton, Harvester Press.
- Penuel William R., Boscardin Christy K., Masyn Katherine, Crawford V. M. (2007), "Teaching with Student Response Systems in Elementary and Secondary Education Settings: A Survey Study", *Educational Technology Research and Development* 55, 4, 315-346.
- Prensky Marc (2001a), "Digital Natives, Digital Immigrant", *On the Horizon* 9, 5, 15-24.
- (2001b), "Digital Natives, Digital Immigrant, II Part: Do They Really Think Differently?", *On the Horizon* 9, 6, 15-24.
- Ranieri Maria (2011), *Le insidie dell'ovvio. Tecnologie educative e critica della retorica tecnocentrica*, Pisa, ETS.
- Russell Thomas L. (1999), *No Significant Difference Phenomenon*, Raleigh (NC), North Carolina State University.
- Small Gary, Vorgan Gigi (2008), *iBrain: Surviving the Technological Alteration of the Modern Mind*, New York, Collins.
- Somekh Bridget, Haldane Maureen, Jones Kelvyn *et al.* (2007), *Evaluation of the Primary Schools Whiteboard Expansion Project. Report to the Department for Children, Schools and Families*, London, Becta.
- Swan Karen, Schenker Jason, Kratoski Annette (2008), *The Effects of the Use of Interactive Whiteboards on Student Achievement*, World Conference on Educational Multimedia, Hypermedia and Telecommunications (EDMEDIA) 2008.
- Unesco (2012), "Paris OER Declaration", World OER Congress, <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/Events/English_Paris_OER_Declaration.pdf> (09/2013).
- Unesco, AUF, OIF (2009), "Déclaration de Dakar sur les Ressources Éducatives Libres", <http://oercongress.weebly.com/uploads/4/1/3/4/4134458/05-rel-declaration_de_dakar-5_mars_2009.pdf> (09/2013).
- Vaidhyanathan Siva (2008), "Generational Myth Not all young people are tech-savvy", *The Chronicle of Higher Education*, <<http://chronicle.com/article/Generational-Myth/32491>> (10/2013).
- Wood Ruth, Ashfield Jean (2008), "The Use of the Interactive Whiteboard for Creative Teaching and Learning in Literacy and Mathematics: A Case Study", *British Journal of Educational Technology* 39, 1, 84-96.

Quali scenari per le pratiche e-learning nell'università? Gli "Open Educational Path"

*Antonio Calvani, Laura Menichetti**

Università degli Studi di Firenze (<calvani@unifi.it>; <laura.menichetti@unifi.it>)

Abstract:

E-learning for over fifteen years has evolved from a simple instrument for virtual educational interactions (1.0) to an environment capable of promoting wide participatory experiences (2.0). Recently, Open philosophy has given rise to new ways of designing and using courses, while Open Educational Practices (OEP) have encouraged the use and reuse of online educational resources. Internet is no longer only a channel, since it increasingly appears as an environment offering new opportunities for discovering and questioning acquired knowledge. These new trends should also allow small-medium universities or individual members of teaching staff to renew institutional practices improving educational quality. In this article, we propose a modality called Open Educational Path (OEPath[®]), a methodological variation of e-learning, within the OEP. *Openness* is understood in a critical-cognitive way, as "openness to the ongoing restructuring of knowledge and its sharing". Students are encouraged to actively participate, depending on their expertise, in enriching and revising the learning path.

Keywords: educational strategy, e-learning, Open Educational Practices (OEP), Open Educational Resources (OER), university.

1. *La formazione a distanza oggi: tra Internet 2.0 e OEP*

L'e-learning rappresenta fin dall'inizio del nuovo millennio un riferimento di grande rilievo per la formazione universitaria e per il Lifelong Learning. Esso si è connotato essenzialmente secondo due prospettive principali: una più ingegneristica, orientata alla produzione e al trasferimento di contenuti secondo standard che vanno progressivamente definendosi (Wiley 2000, 2001; Hodgins 2000, 2002; IEEE 2002; Wagner 2002), un'altra costruttivista, volta a valorizzare le interazioni per una produzione collaborativa della conoscenza da parte dei soggetti coinvolti (Palloff, Pratt 1999; White, Weight 1999; Draves 2000), e più recentemente connettivista (Gillmor 2004; Downes 2005; O'Reilly 2007; Song 2010; Siemens, Weller 2011).

Nel frattempo, sotto l'egida della *openness*, sono subentrati altri cambiamenti significativi. Ai fini dell'apprendimento l'aspetto oggi più rilevante è quello dell'Open Content, in virtù del quale gli utenti sono abilitati alle attività dette "delle 4R": riutilizzare, revisionare, ricombinare, ridistribuire i contenuti messi a

disposizione da altri (<<http://www.opencontent.org>>)¹. Ciò è anche alla base di molte iniziative: degli OpenCourseWare (pubblicazione digitale libera e aperta di materiali didattici di alta qualità a livello universitario o scolastico, <<http://www.ocwconsortium.org>>), degli Open Journal (<<http://www.doaj.org>>), dell'Open Archive Initiative (<<http://www.openarchives.org>>) e di altri progetti o modelli che hanno preso vita negli anni recenti. Sull'Open Content, a partire dal nuovo millennio, ha posto grande enfasi l'Unesco che ha coniato l'espressione Open Educational Resources (OER) sottolineando il ruolo che questo approccio può avere per una diffusione planetaria della conoscenza (The Cape Town Open Education Declaration 2007; Unesco Dakar Declaration on OER 2009; Unesco Paris OER Declaration 2012).

Recentemente, prestigiose istituzioni hanno promosso nuovi modelli per la distribuzione su larga scala di OER, tra i quali spiccano i cosiddetti Massive Open Online Courses (Moocs) che per comodità possono essere raccolti in due famiglie prevalenti:

- connettivista (cMoocs, ad opera di Wiley, Coursera, Cormier, etc.), basati su un forte coinvolgimento attivo della comunità dei partecipanti e sulla valorizzazione degli apprendimenti informali (*informal learning*). La criticità riguarda il fatto che tali corsi dipendono spesso da situazioni di eccezionalità (ad esempio la presenza di docenti estremamente appassionati) e dunque essi presentano un limitato grado di trasferibilità e di sostenibilità²;

- erogativo-istruttivista (xMoocs, ad esempio Coursera, Udacity, edX, etc.), che consentono alle istituzioni di applicare economie di scala e agli studenti di fruire di un insieme consistente di corsi. La criticità riguarda il fatto che essi richiedono un grosso investimento iniziale alla portata soltanto di istituzioni o consorzi di dimensioni significative; oltre a ciò sul piano della qualità didattica ripropongono di fatto modelli distributivi uno-a-molti, tipici di un'educazione a distanza di "seconda generazione" (Garrison 1985; Nipper 1989), rinunciando al potenziale legato all'interazione e partecipazione sociale che la rete può consentire.

In questo quadro si collocano gli interessanti sviluppi che vengono dal mondo delle Open Educational Practices (OEP); emerge un mondo di progressiva ibridazione metodologica e tecnologica, oggetto di crescente interesse (Haché *et al.* 2011; <<http://is.jrc.ec.europa.eu/pages/EAP/OEREU.html>>; <<http://blogs.ec.europa.eu/openeducation2030>>, <<http://www.oer-quality.org>>; Camilleri e Ehlers 2011; Ehlers 2011).

Il dibattito in corso è comunque in larga misura catalizzato da un concetto di *openness* come gratuità o libero accesso a contenuti scientifici su vasta scala, e/o dalla loro possibile riusabilità didattica. A nostro avviso, invece, non sono messe sufficientemente a fuoco le implicazioni metodologiche che si possono accompagnare a questa trasformazione e la loro possibile ricaduta sulla didattica universitaria.

Anche se le considerazioni che qui presentiamo si collocano nel campo delle OEP, avanziamo tuttavia un'accezione peculiare del concetto di *openness*, come "apertura alla ristrutturazione in itinere della conoscenza posseduta e della sua condivisione", prefigurando la capacità di andare oltre il sapere indicato in fase iniziale dal docente, anche in virtù dell'apporto degli stessi studenti.

2. Le premesse del modello OEP^{ath}*

Ci proponiamo dunque di ricercare soluzioni che intercettino il senso del cambiamento in atto nel mondo della *openness* valorizzandone le implicazioni significative dal punto di vista pedagogico e didattico.

A nostro avviso le soluzioni non dovrebbero prescindere troppo dalle pratiche reali che di fatto molti docenti hanno cominciato a mettere in atto integrando l'uso della rete nella propria didattica universitaria (impiego di slide e appunti personali, suggerimenti per esercizi, sitografie, ecc.). È facile immaginare che queste pratiche tenderanno ad evolvere *motu proprio* anche se in forme del tutto idiosincrasiche; la dispersività che intrinsecamente potrebbe derivare dall'aver seguito vincoli e opportunità contingenti potrà essere progressivamente canalizzata verso formati metodologici capaci di coniugare efficacia e qualità didattica.

Il dato di cui occorre prendere atto è che gli stessi docenti e i ricercatori imparano sempre di più dalla rete e si vanno conseguentemente avvalendo di questi apprendimenti per la loro didattica quotidiana: tutto ciò in virtù dei considerevoli potenziamenti dei motori di ricerca (Google in particolare, a cui vanno aggiunti quelli specializzati per i vari domini e banche dati di settore).

Oltre a ciò c'è da rilevare lo straordinario sviluppo della documentazione visiva: dopo Google e Facebook il sito più visitato è oggi YouTube, che ha registrato un incremento impressionante anche nell'ambito educativo (<<http://youtubeedu.org>>)³.

Particolarmente nelle aree cosiddette "a struttura debole", come le scienze sociali e educative, diventa indispensabile dedicare energie a rintracciare nel web nuova rilevante documentazione; si pensi agli avanzamenti nel campo della Evidence Based Education, dell'educazione interculturale, degli interventi nell'ambito degli *special needs*, campi in cui è adesso possibile avere conoscenze e dimostrazioni applicative, inimmaginabili sino a pochi anni fa.

In breve la rete non è più soltanto un mezzo di trasmissione, ma sempre più un luogo in cui i contenuti sono ricercati, selezionati, valutati nella loro affidabilità, in percorsi didattici aperti, che cioè via via possono essere arricchiti e ristrutturati. In questo quadro docente e studente si vengono a trovare molto più vicini, per diversi aspetti entrambi "novizi"; ciò pone le condizioni per nuove forme di solidarietà pedagogica e per nuove esperienze in cui didattica e scoperta scientifica siano più strettamente congiunte.

Anche se rimane difficile descrivere le forme che queste nuove prassi didattiche potranno prendere in futuro, nel proseguo del lavoro proveremo a presentare alcune suggestioni suffragate da esperienze in corso nel nostro Ateneo. Fondamentale diventa cercare di valorizzare la partecipazione attiva dello studente in funzione della sua *expertise* pregressa, da un livello di maggiore guida e minima libertà, fino a livelli che gli richiedono di diventare parte attiva nella costruzione del percorso e dei suoi contenuti, mettendolo anche in condizioni di pervenire a nuova documentazione scientifica, sino e renderlo in grado di falsificare le ipotesi stesse di partenza (Popper 1959; Kuhn 1962).

3. OEP_{ath}^{*}: il modello didattico

Sulla base di queste premesse verso la fine del 2012 abbiamo introdotto il termine OEP_{ath}^{*} con il quale ci si riferisce ad un percorso di auto-apprendimento di breve durata (10-20 ore di attività studente) basato su risorse in rete e ben focalizzato intorno ad un tema o quesito, che:

- include sia una parte di apprendimento guidato che una parte esplorativa, in cui lo studente, in funzione della sua *expertise*, è invitato ad “andare oltre” rispetto ai contenuti presentati;

- prevede un meccanismo di arricchimento del percorso a cui lo studente stesso può contribuire;

- prevede un ambiente metacognitivo, di riflessione e di *history* sul percorso stesso e sulla sua evoluzione nel tempo;

- si rivolge a studenti con buona competenza digitale (uso dei motori di ricerca, consapevolezza della pertinenza, dell'affidabilità, dell'usabilità dell'informazione).

Alcune regole elementari dovrebbero essere seguite a nostro avviso nel dar vita ad un OEP_{ath}^{*}:

- il numero di ore per modulo deve rimanere limitato, con un focus molto specifico;

- le consegne devono essere assai chiare e dettagliate;

- le conoscenze strumentali indispensabili devono essere molto curate e verificate preliminarmente (uso dei motori di ricerca specializzati per il dominio trattato, glossario di base con i termini specialistici in lingua inglese, nozioni giuridiche elementari);

- il *peer tutoring* deve essere particolarmente raccomandato soprattutto per i percorsi di livello più avanzato con commenti incrociati per la validazione della conoscenza.

Sul piano teorico tale approccio rappresenta il risultato di un'integrazione tra due modalità didattiche. Per la parte chiusa abbiamo fatto riferimento al modellamento guidato, che nel corso di accurate e vaste sperimentazioni ha fatto rilevare un ottimo *Effect Size* (Hattie 2009); per la parte aperta abbiamo fatto riferimento alla filosofia della navigazione ipertestuale e alla teoria della flessibilità cognitiva (Spiro *et al.* 1992; Jacobson, Spiro 1995), sicuramente meno efficaci dal punto di vista didattico, ma più interessanti per le implicazioni metodologiche (partecipazione dello studente alle operazioni proprie del fare ricerca).

Schematizzando possiamo identificare alcune macrotipologie di didattica che sembrano emergere da queste pratiche:

- *seguimi (follow me)*: è il modello in cui il docente guida l'allievo attraverso l'esame di risorse che egli ha predisposto verso un punto di arrivo da lui predefinito. Nella forma più semplice è la soluzione più vicina al modello tradizionale di corso sequenziale a obiettivi prestabiliti. Nelle forme più complesse il docente o esperto è un “tracciante di sentiero” (*trailblazer*, Bush 1945) che consente acquisizioni scientificamente avanzate: “Ti mostro il percorso di riflessione che mi ha portato alla mia conclusione attraverso le fonti da me consultate, ripercorri e confrontiamo i risultati...”;

- *sviluppa un tuo sentiero (develop your path)*: è il modello che richiede allo studente di sviluppare ulteriori esempi applicativi personali avviando la costruzione

di un archivio proprio di risorse e riflessioni (a scopo di tesi di laurea, impiego professionale, ecc.);

- *prova da te e confronta (try and compare)*: è il modello in cui allo studente si chiede di avanzare un'esplorazione anticipata sul contenuto, per poi mettere a confronto i suoi risultati con quelli conseguiti dal docente o da altri esperti. È in linea con l'approccio *flipped classroom*, con le teorie che valorizzano il ruolo delle preconoscenze e del conflitto cognitivo. La richiesta tipica allo studente è del tipo: "Dobbiamo rispondere a questa domanda... vai in avanscoperta cercando una risposta nella rete... poi confronteremo con quello che hanno trovato/risposto altri";

- *arricchisci il sentiero (enrich the path)*: è il modello in cui allo studente viene richiesto di contribuire allo sviluppo del percorso aggiungendo nuovi materiali documentari significativi in aree ancora carenti del percorso, in coerenza con la struttura concettuale del percorso esistente;

- *indaga (investigate)*: è il modello in cui il docente ha focalizzato quesiti aperti in un campo controverso e si appella all'aiuto dello studente per valutare l'affidabilità di alcune conoscenze. Lo studente è chiamato a cercare evidenze scientifiche a favore o contro l'ipotesi in questione. Può essere considerato un modello alto di *WebQuest* (Dodge 1995)⁴.

Alcune tipologie sono più semplici, altre più complesse: le ultime due sono riservabili a studenti già esperti, ma anche le altre possono includere al loro interno livelli di varia complessità. È facile immaginare integrazioni tra le diverse tipologie (come si potrà vedere anche negli esempi riportati di seguito).

4. Le esperienze

Presso l'Università degli Studi di Firenze (Dipartimento di Scienze della Formazione e Psicologia), durante l'anno accademico 2012-2013, sono state condotte sperimentazioni esplorative all'interno della cornice sopra indicata.

La prima occasione si è verificata nell'ambito del corso di Laurea in Scienze della Formazione Primaria, con la necessità di offrire un corso breve, in modalità e-learning, con risorse OER, che soddisfacesse obiettivi curriculari di didattica speciale, economizzasse sui costi dell'interazione umana studente/docente, fosse in buona parte riutilizzabile per diverse edizioni, risultasse trasferibile in corsi di laurea diversi da quello in cui era nato, sviluppasse nello studente responsabilità, capacità esplorativa e metacognizione.

Il tema scelto ha riguardato la comunicazione visiva per l'inclusione. Si è chiesto di scoprire e di esemplificare in quali modi la comunicazione visiva potesse favorire il processo di inclusione. All'interno di questa domanda generale sono stati organizzati quattro brevi percorsi, ciascuno dei quali consta di una parte guidata (un'illustrazione sintetica dell'argomento sotto forma di slide e di risorse di consultazione obbligatoria, come articoli, immagini, video, website) e di una parte aperta.

Il primo percorso "Progettare per includere e Universal Design for Learning (UDL)" si caratterizza per alcuni video illustrativi dei principi dell'UDL che lo studente deve mostrare di aver compreso (modalità "seguimi"); nel secondo e nel terzo percorso ("Il linguaggio iconico" e "Impieghi didattici di organizzatori

grafici”) si invitano gli studenti a sviluppare elaborazioni personali e ad archiviare materiale significativo (modalità “*sviluppa un tuo sentiero*”); nel quarto si chiede di contribuire proponendo un’unità minima di contenuto con un nuovo compito da aggiungere al percorso esistente (“*arricchisci il sentiero*”).

L’attività è stata supportata dalla piattaforma Moodle (con cartelle condivise, forum, wiki, compiti) di cui l’Ateneo dispone da anni. Il tempo consentito per gli studenti è stato globalmente di un mese. Al percorso hanno partecipato circa 180 studenti del Corso di Laurea in Scienze della Formazione Primaria (terzo e quarto anno di corso).

Ad ogni studente (o coppia di studenti) è stato chiesto di raccogliere all’interno di un portfolio i compiti svolti e al termine compilare un’autovalutazione secondo una *rating scale* suggerita. I percorsi sono stati preceduti da un incontro iniziale in presenza e si sono conclusi con un colloquio finale d’esame, sempre in presenza, centrato sul portfolio dello studente.

Intorno a questa esperienza si sono acquisiti i *feedback* degli studenti e le valutazioni esterne di dieci valutatori scelti all’interno dei partecipanti ad un master di progettazione didattica sulle risorse OER presente nell’Ateneo⁵. I percorsi sono apparsi sostenibili per gli studenti, che non hanno riscontrato sostanziali problemi, anche se qualcuno ha lamentato il bisogno di una maggiore interazione umana; nell’esame il 100% degli studenti ha superato la soglia minima richiesta, con qualche punta di eccellenza. I valutatori hanno suggerito la necessità di controllare meglio le conoscenze d’ingresso, in particolare quelle relative ai motori di ricerca, di avvalersi di test a risposta chiusa per tutta la parte guidata, di migliorare ulteriormente la chiarezza nelle diverse tipologie delle consegne, in rapporto alla tassonomia di riferimento.

Una seconda esperienza più avanzata è stata svolta con 54 soggetti nell’ambito del Tirocinio Formativo Attivo per l’insegnamento nella Scuola Secondaria (TFA), a cui partecipano laureati di varie discipline, normalmente in possesso di buone competenze di base sul piano linguistico ed informatico (Menichetti, Micheletta 2013). Anche in questo caso si è partiti da quesiti relativi agli organizzatori grafici e alla loro efficacia ad uso didattico, ma ad un livello più complesso. I tirocinanti, consultando Internet, dovevano rispondere presentando tre diverse tipologie di documenti: dimostrazioni video relative ad un uso didatticamente efficace degli organizzatori scelti, evidenze scientifiche descritte in articoli o libri circa l’efficacia didattica di quegli stessi organizzatori, progetti di interventi didattici che usassero gli organizzatori scelti dal gruppo. Le prime due tipologie dovevano essere reperite in rete, l’ultima realizzata a cura dei tirocinanti stessi⁶. I tirocinanti hanno giudicato il percorso adeguato e oltre l’80% dei commenti è stato positivo, pur avanzando osservazioni critiche circa i limiti di tempo, la necessità di strumenti software più evoluti e in qualche caso l’opportunità di consegne più circoscritte e mirate (*ibidem*).

5. Conclusioni

Le Open Educational Practices rappresentano un tema di grande rilevanza per l’e-learning universitario, anche se in questo ambito l’attenzione è rimasta sinora

prevalentemente catalizzata sulle problematiche relative all'erogazione dei contenuti su larga scala.

Il presente contributo propone una variante metodologica di taglio costruttivista delle Open Educational Practices, che abbiamo chiamato Open Educational Path (OEP^{ath}).

Il web, con il suo sviluppo e con la sua imprevedibile offerta di contenuti scientifici e didattici qualitativamente rilevanti e affidabili, sta diventando sempre di più il luogo in cui il percorso di costruzione della conoscenza, con la selezione dei contenuti e con le risposte ai quesiti di ricerca, si viene definendo e perfezionando; ciò comporta anche spazi per modelli generativi che implicano una nuova relazione tra docente e studenti e nuove opportunità di dar vita a comunità d'indagine condivise. Sono difficilmente prevedibili le forme concrete che questa evoluzione assumerà, ma è essenziale che la ricerca si attrezzi per canalizzarla verso formati metodologicamente significativi.

Fondamentale diventa favorire un diverso atteggiamento culturale nel docente, rendendolo maggiormente consapevole del fatto che si aprono opportunità nuove per avvicinare didattica e ricerca, e per mettere gli studenti stessi in condizione di farsi protagonisti attivi di un apprendimento che può anche diventare partecipazione alla scoperta scientifica e riflessione critica sulla natura e sull'affidabilità della conoscenza.

Note

¹ Il presente contributo, esito di un lavoro ideato collaborativamente, può essere attribuito per i paragrafi 1 e 2 ad A. Calvani e per il resto a L. Menichetti.

² Wiley, che crea l'espressione *open content* nel 1998, si ricollega in maniera esplicita al software Open Source (Raymond 1997, Linux Kongress), che a sua volta trae ispirazione dal pionieristico e radicale progetto GNU del 1984, secondo cui gli utenti hanno la libertà di utilizzare, copiare, distribuire, studiare, cambiare e migliorare il software.

³ In Italia in questo ambito suscita grande interesse l'esperienza avviata presso la IUL da Andreas Formiconi, <http://www.iuline.it/ambiente/index.php?pag=corsi&id_corso=10> (09/2013).

⁴ Il sito ospita oltre 700.000 video didattici e oltre 800 canali, alcuni dei quali gestiti direttamente da università.

⁵ Queste due ultime tipologie "*arricchisci il sentiero*" e "*indaga*" corrispondono alle nozioni piagetiane di "assimilazione" (cioè perfezionamento o sviluppo delle conoscenze all'interno di uno schema conoscitivo esistente) ed "accomodamento" (cioè rimessa in discussione dello schema stesso).

⁶ Si tratta del Master "Le nuove competenze digitali: open, social e mobile learning", diretto da A. Calvani.

⁷ In questa seconda esperienza è stato dato maggiore risalto alle interazioni all'interno della classe. Questa parte è stata un aspetto molto apprezzato nei *feedback*, per la natura innovativa e rilevante dal punto di vista delle sinergie attuate e dei risultati conseguiti, essa rappresenta uno dei punti più interessanti da approfondire nei modelli di questo livello (Menichetti, Micheletta 2013).

Riferimenti bibliografici

Bush Vannevar (1945), "As we may think", *The Atlantic Monthly*, July, <<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1945/07/as-we-may-think/303881/>> (09/2013).

- Camilleri Anthony, Ehlers Ulf Daniel (2011), *Mainstreaming Open Educational Practice. Recommendations for Policy*, The OPAL Consortium, <http://efquel.org/wp-content/uploads/2012/03/Policy_Support_OEP.pdf> (09/2013).
- Coursera, <<https://www.coursera.org>> (09/2013).
- DOAJ, Directory of Open Access Journals, <<http://www.doaj.org>> (09/2013).
- Dodge Bernie (1995), "WebQuests: A technique for Internet-based learning", *Distance Educator* 1, 2, 10-13.
- Downes Stephen (2005), "e-learning 2.0", *eLearn Magazine*, October, <<http://elearnmag.acm.org/featured.cfm?aid=1104968>> (09/2013).
- Draves William (2000), *Teaching Online*, River Falls (WI), Lern Books.
- edX, <<https://www.edx.org/>> (09/2013).
- Ehlers Ulf-Daniel (2011), "From Open Educational Resources to Open Educational Practices", *eLearning Papers* 23, <<http://www.elearningeuropa.info/files/media/media25231.pdf>> (09/2013).
- Garrison D. Randy (1985), "Three Generations of Technological Innovation", *Distance Education* 6, 235-241.
- Gillmor Dan (2004), *We the Media - Grassroots Journalism by the People, for the People*, <<http://www.authorama.com/we-the-media-3.html>> (09/2013).
- GNU, <<http://www.gnu.org/philosophy/free-sw.html>> (09/2013).
- Haché Alex, Ferrari Anusca, Punie Yves (2012), "Open Education Initiatives in Higher Education. An Overview of Current Business and Sustainability Models", *Proceedings EAD-TU 25th Anniversary Conference 2012: The role of open and flexible education in European higher education systems for 2020: new models, new markets, new media* (Pafos/Cyprus, 27-28 September 2012), 81-98; accessible online: <http://www.academia.edu/2760564/Open_Education_initiatives_in_Higher_Education-an_overview_of_current_Business_and_sustainability_models_Article_p_81> (09/2013).
- Hattie John (2012), *Visible Learning for Teachers. Maximizing Impact on Learning*, Abingdon, Routledge.
- Hodgins Wayne (2000), *Into the Future: a Vision Paper*, <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.87.8864&rep=rep1&type=pdf>> (09/2013).
- (2002), "The Future of Learning Objects", *Proceedings of the 2002 eTEE Conference* (11-16 August 2002), Davos, Switzerland, <<http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.162.2852&rep=rep1&type=pdf>> (09/2013).
- IEEE (2002), *Draft Standard for Learning Object Metadata*, 15 July, <http://ltsc.ieee.org/wg12/files/LOM_1484_12_1_v1_Final_Draft.pdf> (09/2013).
- IUL, <http://www.iuline.it/ambiente/index.php?pag=corsi&id_corso=10> (09/2013).
- Jacobson Michael J., Spiro Rand J. (1995), "Hypertext learning environments, cognitive flexibility, and the transfer of complex knowledge: An empirical investigation", *Journal of Educational Computing Research* 12, 4, 301-333.
- Kuhn Thomas Samuel (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago (IL), The University of Chicago Press.
- Menichetti Laura, Micheletta Silvia (2013), "Trasformare una classe di Tirocinio Formativo Attivo in una comunità alla ricerca di evidenze", *Form@re - Open Journal per la formazione in rete* 2, 13, 77-90; accessible online: <<http://www.fupress.net/index.php/formare/article/view/13258>> (09/2013).
- Nipper Soren (1989), "Third generation distance learning and computer conferencing", in R.D. Mason, A.R. Kaye (eds), *Mindweave: Communication, Computers and Distance Education*, Oxford, Pergamon Press.

- OCW, Open Courseware Consortium, <<http://www.ocwconsortium.org>> (09/2013).
- OEREU, Open Educational Resources and Practices in Europe, <<http://is.jrc.ec.europa.eu/pages/EAP/OEREU.html>> (09/2013).
- OPAL, Open Educational Quality Initiative, <<http://www.oer-quality.org/>> (09/2013).
- Open Archives Initiative, <<http://www.openarchives.org>> (09/2013).
- Open Content, <<http://www.opencontent.org>> (09/2013).
- Open Education 2030, <<http://blogs.ec.europa.eu/openeducation2030/>> (09/2013).
- O'Reilly Tim (2007), "What is Web 2.0: Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software", *Communications & Strategies* 65, MPRA Paper No. 4578, 17-37; accessible online: <<http://mpra.ub.uni-muenchen.de/4578/>> (09/2013).
- Palloff Rena M., Pratt Keith (1999), *Building Learning Communities in Cyberspace: Effective Strategies for the Online Classroom*, San Francisco (CA), Jossey-Bass.
- Popper Karl Raymund (1959), *The Logic of Scientific Discovery*, Abingdon, Routledge.
- Raymond Eric Steven (1999), *The Cathedral & the Bazaar*, Sebastopol (CA), O'Reilly Media.
- Siemens George, Weller Martin (2011), "Higher education and the promises and perils of social network", *Revista de Universidad y Sociedad del Conocimiento (RUSC)* 8, 1, 164-170.
- Song Felicia Wu (2010), "Theorising Web 2.0. A Cultural Perspective", *Information, Communication and Society* 13, 2, 249-275.
- Spiro Rand J., Feltoich Paul J., Jacobson Michael I., Coulson Richard L. (1992), "Cognitive Flexibility, Constructivism, and Hypertext: Random Access Instruction for Advanced Knowledge Acquisition in Ill-Structured Domains", in T.M. Duffy, D.H. Jonassen (eds), *Constructivism and the Technology of Instruction*, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, 57-75.
- The Cape Town Open Education Declaration, <<http://www.capetowndeclaration.org/>> (09/2013).
- Udacity, <<https://www.udacity.com>> (09/2013).
- Unesco, AUF, OIF (2009), *Déclaration de Dakar sur les Ressources Éducatives Libres*, UNESCO, the Agence universitaire de la Francophonie (AUF) and the International Organization of la Francophonie (OIF), <http://oercongress.weebly.com/uploads/4/1/3/4/134458/05-rel-declaration_de_dakar-5_mars_2009.pdf> (09/2013).
- Unesco (2012), *Paris OER Declaration*, World OER Congress, (Paris, June 20-22, 2012), <http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CI/CI/pdf/Events/English_Paris_OER_Declaration.pdf> (09/2013).
- Wagner Ellen D., (2002), "The New Frontier of Learning Objects Design", *The eLearning Developers' Journal*, June, 1-7.
- White Ken W., Weight Bob H. (1999), *The Online Teaching Guide: An Handbook of Attitudes, Strategies, and Techniques for the Virtual Classroom*, Needham Heights (MA), Allyn and Bacon.
- Wiley David A. (2000), *Learning Object Design and Sequencing Theory*, <<http://opencontent.org/docs/dissertation.pdf>> (09/2013).
- (2001), *The Instructional Use of Learning Objects*, Bloomington (IN), Association for Educational Communications and Technology.
- YouTube EDU, <<http://youtubeeedu.org>> (09/2013).

La rivoluzione dei MOOCs: un'analisi di *policy framework* su scala europea

Rosanna De Rosa, Valentina Reda*

Università degli Studi di Napoli (<rderosa@unina.it>; <valentina.reda@unina.it>)

Abstract:

Academic institutions all over the world, as well as active stakeholders in the field of education and supporting services, are exploring Moocs to try and understand how learning and teaching environments are changing, the outcomes of such a novelty for different countries and audiences, to what extent the Moocs revolution can represent both a unique opportunity to open up education and a new business model. Born to help universities and academic institutions to innovate pedagogical models, Moocs are developing along different routes. Using a policy framework analysis approach, this article presents the results of a European survey that questioned both public and private stakeholders on Moocs policy design, objectives and expected outcomes.

Keywords: Education, EHEA, Higher Education Stakeholders, Moocs, Policy framework.

1. *Moocs e contesto europeo*

Descritto come una *disruptive innovation* (Horn and Christensen 2013), uno *tsunami* (Brooks 2012; Bull 2012) e una *rivoluzione* (Koller and Ng 2012), il tema dei Massive Online Open Courses (Moocs) è apparso con grande evidenza nel dibattito pubblico da un paio di anni. Sebbene le prime sperimentazioni risalgano al 2008, è nel 2012 che il fenomeno inizia a diffondersi, con lo sviluppo di piattaforme online dedicate all'erogazione di Moocs¹ tanto che il *New York Times* lo celebrerà come l'anno dei Moocs. I Moocs sono un nuovo modello di *delivery* di corsi ad accesso aperto che, sfruttando la capacità di scala dei *tools* online, si prestano ad essere fruiti da *audiences* potenzialmente illimitate, varcando i naturali confini spaziali, e proponendosi come iniziative di qualità per la formazione accademica sul mercato globale (Pappano 2012).

Nel 2013 il fenomeno conquista nuove vette. Soprattutto negli Stati Uniti dove le sperimentazioni si allargano anche alle scuole superiori, i consorzi universitari vedono rafforzare i propri progetti per *membership* e fondi disponibili, mentre politiche di supporto all'*online learning* vengono avviate a livello statale e federale (O'Neil 2013). Molti osservatori descrivono il fenomeno come "in the midst of a hype cycle" (Coates 2013; Yang 2013), altri

The MOOCs' (R)evolution. A policy framework analysis at a European level

Rosanna De Rosa, Valentina Reda*

University of Naples (<rderosa@unina.it>; <valentina.reda@unina.it>)

Abstract:

Academic institutions all over the world, as well as active stakeholders in the field of education and supporting services, are exploring Moocs to try and understand how learning and teaching environments are changing, the outcomes of such a novelty for different countries and audiences, to what extent the Moocs revolution can represent both a unique opportunity to open up education and a new business model. Born to help universities and academic institutions to innovate pedagogical models, Moocs are developing along different routes. Using a policy framework analysis approach, this article presents the results of a European survey that questioned both public and private stakeholders on Moocs policy design, objectives and expected outcomes.

Keywords: Education, EHEA, Higher Education Stakeholders, Moocs, Policy framework.

1. *The Mooc Novelty: Describing the European Context*

Variously described as a *disruptive innovation* (Horn and Christensen 2013), a *tsunami* (Brooks 2012; Bull 2012) and a *revolution* (Koller and Ng 2012), Massive Online Open Courses (Moocs) have become a focus of public debate in recent years. Although the first Moocs experiments date back to 2008, it was in 2012 with the development of bespoke Moocs platforms that the phenomenon gained momentum¹ prompting *The New York Times* to dub it the year of the Mooc. Moocs are a new way of delivering open access, online courses that can be scaled up to reach potentially limitless numbers of users, crossing geographical confines to offer quality learning content to the global market (Pappano 2012).

In 2013 the phenomenon reached new heights. Especially in the USA where pilot projects spread to secondary schools as well as HEI, university consortiums saw a significant increase in the number of users, participating institutions and available funding, and policies supporting online learning were implemented at State and Federal level (O'Neil 2013). Many observers commented that it was like being "in the midst of a hype cycle" (Coates 2013

temono che proprio il grado di *overstatement* di cui il fenomeno è oggetto possa rappresentare il principale ostacolo al suo regolare sviluppo (Dillenbourg 2013²). Anche in Europa il tema ha creato molte attese e, allo stesso tempo, ha suscitato comprensibili ansie per il destino dell'università pubblica e per il livello di competizione che vecchi e nuovi *players* si apprestano a raggiungere su un mercato ormai aperto e globale. Per questa ragione è utile cogliere il momento in cui il tema è entrato nel dibattito pubblico europeo per analizzare il *framework* con il quale si è imposto all'attenzione di *stakeholders* e *policymakers* e comprendere se e come l'Europa intende raccogliere la sfida.

Riflettere sull'emergere di una prospettiva europea di Moocs ha senso nella misura in cui la European Higher Education Area (EHEA) si configura come un'area capace di imporre la sua diversità linguistica e culturale come un valore non negoziabile. Allo stesso tempo, però, si mostra sempre più aperta a processi di *cross-fertilization*.

In tal senso, la recente Comunicazione della Commissione sulla European Higher Education conferma quanto lo sviluppo dell'online learning sia considerato strategico³. Un passaggio, in particolare, identifica il ruolo che spetterebbe ai Moocs nelle strategie degli stati membri per rendere più attrattiva la European Higher Education Area: "Digital education, and in particular the emergence of massive open online courses (MOOCs) is also bringing new incentives for strategic partnerships between education institutions, and new opportunities to reach potential students who may not be able to travel or take a break from employment but who are eager to profit from higher education offers outside their country. Member States need to support these efforts by creating favourable conditions for internationalisation at national and regional level and by tackling remaining legal and administrative barriers to mobility" (3). Il documento fa emergere con chiarezza la necessità di cambiare i modelli di business, al fine di raggiungere nuove *audiences* (es. studenti internazionali fuori sede; individui che seguono un singolo corso invece di un programma completo; fasce di differenti età) e di avviare nuovi servizi (es. supporto all'apprendimento da parte degli insegnanti; valutazione; certificazione).

Ciò che colpisce è la consapevolezza del fatto che i nuovi modelli di business cambieranno radicalmente il ruolo sociale delle istituzioni "as providers of knowledge and innovation and as contributors to development, putting new pressures on HEIs to rethink their societal responsibilities in their local, national and regional context, including the responsibility to build capacity in emerging economies and developing countries of the world" (7). Riconoscendo, dunque, ai Moocs la potenzialità di trasformare radicalmente il settore della higher education e il ruolo dell'università nel sistema sociale.

L'obiettivo di questa ricerca è dunque capire cosa stia accadendo nel contesto europeo: quali sono le diverse dimensioni del fenomeno e come vengono percepite dagli attori in campo; quali sono le componenti che operano nel sistema e con quali strategie e obiettivi. La *framework analysis*⁴ si presta più di altri metodi a realizzare questo scopo perché consente di esplorare un contesto nuovo attraverso procedure d'analisi in cui il ricercatore prima individua le idee chiave e i temi ricorrenti, poi

Yang 2013), while others feared that it was the overstatement surrounding the phenomenon that would prove their greatest obstacle to success (Dillenbourg 2013²). Expectations are high in Europe as well, but accompanied by a certain apprehension regarding the future of public universities and the way competition is increasing between old and new players for a position in this open and global education market. Since public debate is now starting to focus on Moocs, it would be a good time to analyse the frameworks that caught the attention of stakeholders and policymakers and try and understand if, and how, Europe intends to respond to the challenge.

It makes sense to reflect on a common European strategy for Moocs, since the linguistic and cultural diversity that the EHEA offers is unquestionably a valuable addition. At the same time, it is an area which is increasingly open to processes of cross-fertilization.

The recent Communication from the Commission on European Higher Education also confirms the strategic importance of developing online learning³. A specific section invites member states to include Moocs as part of their strategy to attract learners to the European Higher Education Area: "Digital education, and in particular the emergence of massive open online courses (Moocs) is also bringing new incentives for strategic partnerships between education institutions, and new opportunities to reach potential students who may not be able to travel or take a break from employment but who are eager to profit from higher education offers outside their country. Member States need to support these efforts by creating favourable conditions for internationalisation at national and regional level and by tackling remaining legal and administrative barriers to mobility" (3). The document makes it clear that new business models need to be developed in order to reach new audiences (e.g. off-campus international learners, individuals following one single course but not a complete programme, different age ranges) and that new services should also be offered (e.g. learning support provided by teaching staff, assessment, certification).

The most striking thing to emerge is the awareness that new business models will radically change the social role of Higher Education Institutions (HEIs) "as providers of knowledge and innovation and as contributors to development, putting new pressures on HEIs to rethink their societal responsibilities in their local, national and regional context, including the responsibility to build capacity in emerging economies and developing countries of the world" (7). The potential of Moocs to transform the HE sector and the role of universities in the social system is thus recognised.

The aim of this research is to understand what is happening in the European context: how big the Moocs phenomenon has become and how it is perceived by key players in the field. What is the product, and what are the aims and strategies informing them? Framework analysis⁴ lends itself to this type of research because it enables us to explore a new context through procedural analysis. In effect, the researcher identifies recurrent themes and

identifica il framework emergente e indicizza il materiale; infine, estrapola e riorganizza i dati in mappe consentendone l'interpretazione. Il principale obiettivo di tale metodo è quello di descrivere un fenomeno nel suo stato nascente, cioè comprendere *what is happening in a particular setting* (Ritchie and Spencer 1994), vale a dire quali sono le diverse dimensioni del fenomeno, come vengono percepite dagli attori in campo, quali componenti operano nel sistema, con quali strategie e obiettivi.

L'indagine è strutturata su tre livelli. Nella prima fase, è stata condotta un'analisi qualitativa su una selezione di articoli pubblicati da stampa e blog europei. La seconda fase consiste in un'osservazione partecipante del *MOOCs European Stakeholders Meeting*, summit organizzato dall'École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL) nel giugno 2013 al quale abbiamo partecipato in rappresentanza dell'Università degli Studi di Napoli Federico II e del suo progetto di weblearning <<http://www.federica.unina.it>> (fondato da FESR 2007-2013). Infine, la terza fase è consistita nella somministrazione di una *survey* semi-strutturata a due *panels* di attori: agli *stakeholders* selezionati da EPFL e ai docenti già attivi nella preparazione di Moocs⁵. I primi rappresentano generalmente attori collettivi: organizzazioni, consorzi, associazioni, università, imprese, centri di ricerca, *think tanks*. Alcuni di essi possono essere considerati *peak associations* per ampiezza e attivismo della propria partnership, come, ad esempio, la European Association of Distance Teaching Universities (EADTU). Si tratta di attori generalmente dotati di maggiore potere di influenza e più capaci di attribuire una direzione al processo decisionale. I secondi invece non sono direttamente coinvolti nei processi decisionali ma, partecipando dell'interesse verso il tema a fini sperimentali, sono in grado di influenzare le scelte, quantomeno a livello del modello pedagogico. Fanno quindi anche essi parte di quello che possiamo definire un *policy subsystem*.

2. Rivoluzione o Evoluzione?

Sebbene il dibattito Europeo sullo sviluppo delle Open Education Resources (OER) si sia fatto sempre più intenso negli ultimi anni, la discussione è davvero partita solo nel 2013, pochi mesi prima della presentazione – a giugno – dell'iniziativa "Opening up Education"⁶, promossa dalla Commissione Europea⁷.

In Europa l'avanzata dei Moocs è stata, infatti, accolta con molti dubbi, come appare evidente dallo spazio limitato che la stampa ha dedicato al dibattito sul tema. L'eccezione più significativa è quella del quotidiano inglese *The Guardian* che nel 2013 ha pubblicato almeno una ventina di articoli dedicati ai Moocs⁸. A confronto, *Le Monde* ne ha pubblicati meno di venti da agosto 2012 ad agosto 2013, *El País* una decina, mentre *Der Spiegel* solo tre. In Italia, il quotidiano *La Repubblica* se ne occupa in cinque articoli mentre il *Corriere della Sera* non copre il tema in nessun modo. Il *Sole 24 Ore*, giornale economico, se ne occupa con sette riferimenti nell'ultimo anno, di cui quattro negli ultimi tre mesi, da cui emerge la necessità di tradurre presto i Moocs in un nuovo settore di business (Formica 2013; dello Iacovo 2013). Il numero esiguo di riferimenti sulla stampa europea non consente un campionamento significativo, per questo motivo ci limiteremo a

key ideas before moving on to define the emerging framework and indexing the materials. The final stage involves extrapolating the data and mapping it in order to facilitate interpretation. This approach is designed to explore and describe the initial stages of a new phenomenon i.e. understand *what is happening in a particular setting* (Ritchie and Spencer 1994).

The research is structured on three levels. The first stage is a qualitative analysis of a series of articles published in European blogs and newspapers during the last two years. For the second stage we attended the *MOOCs European Stakeholders Meeting*, as both observers and participants. This was a summit organised by the École Polytechnique Fédérale in Lausanne (EPFL) in 2013 and we represented the University of Naples, Federico II, and its weblearning project <<http://www.federica.unina.it>> (funded by FESR 2007-2013). The last stage involved carrying out a semi-structured survey on two different tiers of players: the stakeholders selected by the EPFL and teachers involved in authoring Moocs⁵. The survey was first administered to a series of consortiums, associations, universities, companies, research centres and think tanks. Some of these have such a large or particularly active membership that they can be classified as peak associations. EADTU, and other associations of this type, are generally influential and they are often involved in decision-making processes. The second group that the survey was administered to have no decision-making power but their interest in the topic and their research and experimentation put them in a good position to influence pedagogic approach.

2. *Lost in translation: the Moocs' (R)evolution in Europe*

Although European debate on the development of Open Education Resources (OER) has intensified over recent years, it didn't really take off until 2013, a few months before the presentation – in June – of the “Opening up Education”⁶ initiative promoted by the European Commission⁷.

In Europe Moocs have been viewed with circumspection, as is demonstrated by the limited press coverage they receive. The only significant exception is the British *Guardian* newspaper, which has published at least twenty articles on the subject of Moocs in 2013⁸. In comparison, *Le Monde* published less than twenty from August 2012 to 2013, *El Pais* ten, and *Der Spiegel* only three. In Italy, the *Repubblica* newspaper published five articles on Moocs, *Corriere della Sera* made no mention of them at all, while the financial newspaper, *Sole 24 Ore*, made reference to them in seven articles in the last year, four of them in the last three months. What emerges from their articles is the need to translate Moocs into a new business sector (Formica 2013; dello Iacovo 2013). The limited number of articles on Moocs in the European press means that the sample is too small to be significant. We therefore limited our conclusions to a summary of the key issues currently emerging, of which there are three: the

riassumere i temi chiave che al momento stanno emergendo dal dibattito. Questi sono sostanzialmente tre: la definizione di Moocs e del loro grado di *disruption*; il modello di business e l'impatto potenziale sulle università pubbliche; e, infine, lo sviluppo di un modello europeo autonomo o alternativo a quello statunitense.

Mike Boxall in un articolo su *The Guardian* (8 agosto 2012) si interroga sulla prima questione affidando la sua argomentazione a un parallelismo fra i Moocs e la storia delle dot.com. Definiti come “the latest addition to the acronym-bound lexicon of higher education, and quite possibly the most significant of them all”, i Moocs vengono considerati come una *feature* non veramente nuova nel panorama dell'offerta video destinata all'apprendimento, ma si segnalano per scala, portata e ritmo delle iniziative. In altri termini, la loro portata potrebbe essere pari a quelle che le cosiddette dot.com ebbero sul finire degli anni Novanta, quando “disruptive innovations have reshaped the global information, media and news industries, by shifting market power from the established players to parvenu start-ups and alternative providers” (Boxall 2012). Il nodo non sciolto del dibattito diventa quindi se sia effettivamente praticabile “a business model based on giving away your core products and potentially also your intellectual property rights”, ricordando che: “In the post-dot-com world, value and profits have come mainly from ownership of the technology platforms through which users access information and services. This gives the platform owners huge amounts of market intelligence and sales opportunities, generated by having hundreds of thousands of captive customers” (ivi).

La seconda questione su cui il dibattito tende a concentrarsi è l'impatto potenziale dei Moocs sull'intero comparto della *higher education*. Su questo piano gli addetti ai lavori si sono schierati intorno a due posizioni principali. Da un lato, il timore è che i Moocs possano diventare la *killer application* della formazione accademica, finendo con il cannibalizzare l'offerta tradizionale. Martin Bean, professore e *vice-chancellor* della Open University inglese definisce la situazione come “the Napster moment for higher education” (Fazackerley, Interview with Martin Bean, 2012) mettendo in guardia le università, soprattutto quelle piccole, dal lanciarsi nel settore. Il business, infatti, potrebbe riguardare essenzialmente i proprietari delle piattaforme. Coerentemente alle affermazioni del suo *vice-chancellor*, la Open University sarà, infatti, la prima università a lanciare una piattaforma multi-istituzionale *made in Uk*: “FutureLearn”. Sul fronte opposto c'è chi – come Adrian Smith, professore e *vice-chancellor* of the University of London – definisce l'innovazione come una *big wave*: “you have to work out how to surf it rather than drown under it” (ivi). Qualunque sia l'approccio adottato, la domanda che resta senza risposta è la stessa che Boxall aveva posto qualche mese prima: “when the elements of higher education – content, courses, support, assessments, awards – are all separately available from world-class providers, what will be the role of the university?” (ivi).

Infine, il terzo focus. Un articolo pubblicato su *The Guardian* (Katsomitros, Interview with, 2013)⁹ conferma l'atteggiamento fin troppo cauto dei paesi europei e prospetta l'idea che i Moocs possano rappresentare un'opportunità unica per dotare l'Europa di una organizzazione online per la formazione superiore di

definition of Moocs and their disruptive potential; the business model and its impact on public universities; the development of an autonomous European model or alternative to the American model.

Mike Boxall in an article for *The Guardian*, 8 August 2012, explores the first issue, comparing the evolution of Moocs to the dot.com phenomenon. Defined as “the latest addition to the acronym-bound lexicon of higher education, and quite possibly the most significant of them all”, Moocs are considered a not-particularly innovative *feature* in the field of teaching videos, but one which is attracting attention because of the scale, status and speed of new initiatives. In other words, the effect of Moocs could be similar to that of the so-called dot.com companies at the end of the Nineties when “disruptive innovations reshaped the global information, media and news industries, by shifting market power from the established players to parvenu start-ups and alternative providers” (Boxall 2012). The thorny issue remains whether it is possible to invent “a business model based on giving away your core products and potentially also your intellectual property rights”, remembering that “In the post-dot-com world, value and profits have come mainly from ownership of the technology platforms through which users access information and services. This gives the platform owners huge amounts of market intelligence and sales opportunities, generated by having hundreds of thousands of captive customers” (ivi).

The second major issue of concern is the potential impact of Moocs on the Higher Education sector in general. Experts in the field tend to fall into two categories. On the one hand are those who see Moocs as a killer application for academic learning that will cannibalise traditional higher education as has already happened in other sectors. Martin Bean, professor and *vice-chancellor* of the Open University UK, defines the situation as “the Napster moment for higher education” (Fazackerley, Interview with Martin Bean 2012) warning universities, especially smaller institutions, against rushing into Moocs. The business advantage may regard only the owners of the platforms. In line with its vice-chancellor’s statement, the Open University will be the first to launch a UK-made multi-institutional platform: “FutureLearn”. In the opposite category we have people like Adrian Smith, professor and vice-chancellor of the University of London who describes the innovation as a big wave “you have to work out how to surf it rather than drown under it” (ivi). Whatever position people adopt, the question raised by Boxall some months earlier remains unanswered: “when the elements of higher education – content, courses, support, assessments, awards – are all separately available from world-class providers, what will be the role of the university?” (ivi).

The third point regards the development of an independent European model for Moocs. An article published in *The Guardian* (Katsomitros, Interview with, 2013)⁹, confirms that Europe has been over-cautious in its approach so far and suggests that Moocs offer a unique opportunity for organising

livello europeo. Un obiettivo ambizioso che potrebbe rafforzare il consenso di cui godono le istituzioni e contribuire alla creazione di un'identità genuinamente europea. Sul piano concreto lo sviluppo di un progetto Mooc europeo si pone in relazione a tre *assets* principali. Il primo in ordine di importanza è la costruzione di un brand europeo e del suo posizionamento sul piano internazionale. Il secondo riguarda la componente linguistica, che, con la sua diversità espressa da 23 lingue ufficiali, rappresenta un'opportunità straordinaria per raggiungere nuovi *targets* in ambito internazionale. Infine, la *legacy* sviluppata nelle relazioni di cooperazione scientifica e accademica con altri paesi attraverso i progetti di mobilità pan-europea e lo sviluppo di titoli di studio congiunti (*degree recognition*).

Il tema inizia a prendere dunque una configurazione sempre meno pedagogica e sempre più politica, ma un attore leader nella costruzione di una *policy* a livello europeo tarda a presentarsi.

3. Creare reti per guidare l'innovazione

L'occasione per vedere una *policy community* in azione si presenta con il "MOOCs European Stakeholders Meeting", un pre-summit organizzato dal Center for Digital Education de l'Ecole Polytechnique Fédérale de Lausanne – diretto da Pierre Dillenbourg – a giugno 2013. Con 4 Moocs già lanciati, 17 in preparazione e un invidiabile posizionamento fra le migliori università del mondo per le discipline ingegneristiche, l'EPFL può essere considerato un *key-player* nell'arena europea.

Il pre-summit, infatti, è espressamente orientato a comprendere come l'Europa si stia organizzando per affrontare la questione dei Moocs, quali sono i *key-players* e le strategie che ciascuno di essi sta mettendo o pensa di mettere in campo¹⁰. Ne emerge una situazione complessa, *geopardized*, con aree più attive di altre e con una straordinaria diversificazione degli attori (pubblici, privati, nonprofit), alcuni dei quali con obiettivi e modelli di business alternativi¹¹. Dillenbourg, nella chiusura dei lavori, rileva anche il disequilibrio con cui procedono le diverse aree dell'UE, con una sperimentazione avviata o in corso di avvio nella maggior parte dei paesi dell'Europa occidentale (Inghilterra, Spagna e Germania guidano la classifica) e una assenza di reale interesse nei paesi dell'Europa orientale. D'altra parte, i segnali che vengono dalle istituzioni europee sono ancora poco chiari o poco significativi e *stakeholder* che potrebbero svolgere un ruolo chiave, come le associazioni di università (fatta eccezione per la EADTU, che ha dato vita a una delle prime piattaforme europee di Moocs, OpenupEdu), sono ancora in fase di studio del problema. Quel che è certo è che si registra un *overstatement* del tema che costringe le università ad affrontare la nuova situazione senza una visione e un approccio chiari, riducendo spesso il potenziale di innovazione dei Moocs in potenziale di competizione.

Il dettaglio dei casi presentati al summit è disponibile sul sito dell'iniziativa. In questa sede, anche per esigenze di sintesi, i *key themes* emersi sono organizzati in tre sub-aree: *policy issues*, *instructional design* ed *ethical issues*.

La prima sub-area è dunque quella delle *policy issues*, vale a dire, l'insieme di quei temi intorno ai quali la *policy community* si riconosce come attore collettivo, a

and offering a truly European higher education online. An ambitious goal, that could reinforce institutional consensus and work towards a genuinely European identity. On a more pragmatic level, a European Moocs project would need to develop in three ways. The most important is the creation of a European branding and position on the international stage. Second, with 23 official languages in Europe there are enormous opportunities for reaching target audiences in other parts of the world. Third, the *legacy* of scientific and academic cooperation that has developed through pan-European mobility programmes and degree and credits recognition.

Debate around Moocs, therefore, focuses on political rather than pedagogic issues, but no leading player has yet stepped forward to set a policy framework for Europe.

3. *Networking is leading*

The “MOOCs European Stakeholders Meeting” in June 2013 offered the opportunity to see a policy community in action. This was a pre-summit organised by the Center for Digital Education at the École Polytechnique Fédérale in Lausanne – directed by Pierre Dillenbourg – in June 2013. With 4 Moocs already up and running, and 17 others in the making, and an enviably high position amongst the world’s top-ranking universities for engineering, the EPFL could be considered a key European player. The meeting was designed to find out how Europe is addressing the issue of Moocs, who the key players are and what strategies they are using¹⁰. The summit highlighted a complex *geopardized* situation with some areas much more active than others but also an incredible range of key players (public, private, non profit), some of them with different objectives and business models¹¹. Dillenbourg, in his closing session, focused on the differences between European areas, showing how most Western European countries already have Moocs projects under way or about to start (UK, Spain and Germany head the field) whereas Eastern European countries seem to show very little interest. European institutions, on the other hand, continue to send out very mixed and rather weak signals, and stakeholders who could take on a leading role, like university associations (with the exception of EADTU which set up one of the first European Moocs platforms, OpenupEdu), are still busy studying the problem.

A certain amount of *overstatement* undoubtedly surrounds Moocs, and this is forcing universities to confront the issue without any clear vision or approach. This is reducing the innovative potential of Moocs to competitive potential. Details regarding the individual cases presented can be seen on the Summit website. Here, for reasons of space, we will try to synthesise the key themes into the three sub-areas that emerged from the debate: policy issues, instructional design and ethical issues.

The first sub-area is *policy issues*, where the policy community is called on collectively to provide informed and comprehensive answers. Where educa-

cui spetta di proporre o richiedere interventi organici e informati. Nel caso di una *policy* in formazione, gli interventi non possono che essere considerati come di tipo costitutivo, riguardano cioè quei *position statement* ufficiali dai quali si comprende: il ruolo e la posizione di ciascun attore e il tipo di investimento culturale e finanziario che ciascuno è disposto a effettuare per raggiungere i risultati attesi. Le *issues* emerse dalla discussione delineano un'arena complessa, in cui gli approcci e gli obiettivi sono disegnati in funzione degli interessi di ciascuno *stakeholder* e del paradigma di *policy* che si intende adottare. Emergono tre scenari diversi. Nel primo domina il paradigma economicista, secondo cui l'*openness* si configura in termini di apertura del mercato, di eliminazione dei vincoli che lo proteggono, di creazione di nuove opportunità di lavoro e di business, di sperimentazione di modelli alternativi di sostenibilità, per far fronte alla progressiva riduzione delle risorse e alla crescita della competizione. Nel secondo scenario, l'idea della *publicness* della missione universitaria enfatizza l'*openness* come agente della democratizzazione dell'accesso alla formazione accademica e del *soft power* culturale esercitabile su quelle aree del mondo in cui c'è minore tutela dei diritti civili. Obiettivi considerati raggiungibili attraverso l'innovazione delle metodologie didattiche e il trasferimento del sapere; nonché facendo della divulgazione dei risultati della ricerca scientifica finanziata dalle istituzioni pubbliche il primo banco di prova per politiche OER con reale capacità di impatto. Infine, l'approccio dell'europeizzazione considera la sfida a processi che appaiono completamente guidati dagli Stati Uniti la vera questione sul tappeto. Per questo motivo, parte del dibattito tende a mettere al centro i temi del *branding* e del *marketing*, su cui si valuta la capacità di canale delle piattaforme americane come Coursera, Edx, Udacity, che ai brand prestigiosi aggiungono la posizione di preminenza conquistata anche sul piano dell'online education. Senza adeguate *policies*, l'Europa potrebbe non riuscire a contrastare la capacità di attrazione delle iniziative americane con conseguenze pesanti in termini di concentrazione di iniziative e risorse, centralizzazione del mercato educativo e omologazione dei modelli culturali di riferimento. Per le piccole università e per quelle che non hanno modelli di business alternativi, lo scenario che viene a delinearsi non è dei più positivi. Delle chance di sopravvivenza potrebbero provenire tuttavia da un'offerta di alta qualità e specialistica, come teorizzato da Anderson nella teoria della *long tail* (Anderson 2006).

Il terzo scenario sembra articolarsi, dunque, lungo la dimensione *europism vs platformism*, pro o contro l'adozione di una *policy* protezionistica, in cui il processo di Bologna, che definisce i termini per il riconoscimento dei crediti, viene concepito come uno strumento per rafforzare (chiudendoli) i confini geografici dell'EHEA. I dati della *survey*, come si vedrà in seguito, su questo aspetto sono significativi.

La seconda sub-area – quella dell'*instructional design* – riguarda la necessità di modellare i nuovi processi di apprendimento tenendo conto dei contesti di riferimento, delle abitudini di fruizione dei prodotti culturali da parte dei *digital natives* e dei modelli pedagogici sottostanti allo sviluppo delle piattaforme. La letteratura sulle differenze strutturali, organizzative e pedagogiche fra cMoocs, xMoocs e sui vantaggi dell'uno o dell'altro modello è ormai copiosa. Nella descrizione di Siemens, i cMoocs, rispetto al modello definito da Coursera e EdX (xMoocs), sono peculiari per numerosi aspetti, in

tional policy is concerned, this response needs to be an official *position statement* that clearly set out: the role and position of the different players and the type of cultural and financial investment each one is prepared to make in order to attain the desired results. A complex scenario emerges, whereby individual stakeholders decide their own approaches and objectives depending on the policy paradigm adopted. There are three alternative paradigms. The first is an economic paradigm, where openness means freeing up the education market and removing some of the traditional obstacles, creating new job and business opportunities and experimenting with new sustainability models to respond to government cuts in education spending and increased competition. In the second, openness is interpreted as a way of democratizing access to higher education, and of wielding cultural soft power in parts of the world where there is less protection for human rights. Innovative teaching methodologies and knowledge transfer could help to achieve these objectives. Making results of publicly-financed research available would be a major demonstration of the impact that OER can have.

The last one sees the Europeanisation issue in terms of providing an adequate response to an education process which seems to be currently dominated by the Americans. This is why branding and marketing are key issues, as these define the power of platforms like Coursera, Edx, Udacity, because leading brands gain the top positions in online learning rankings as well. It would be impossible for Europe to compete with the attractiveness of the American products without an adequate marketing policy but if they do not do so the consequences could be very damaging: in terms of concentration of initiatives and resources, centralisation of the education market and uniformisation of cultural references. The outlook for smaller universities and those with no alternative business model is not good. One of their only chances of survival could lie in quality and specialist output, as Andersen discussed in his *long tail theory* (Anderson 2006).

The third scenario seems to hinge on the Europe vs platform debate; i.e. for or against the adoption of protectionist policies. The Bologna Process is a policy for recognition of university credits, but, in this context, it becomes a tool for limiting standardisation to the geographical confines of the EHEA. We will see later that the survey data in this regard were very interesting.

The second sub-area – that of *instructional design* – regards the need to devise new learning process models that reflect the context students live in, the way digital natives use cultural products and the pedagogic models underlying the development of platforms. A significant amount of literature now exists that deals with the structural, organisational and pedagogic differences between cMoocs, xMoocs and the advantages of one particular model over another. Siemens says that cMoocs, compared to the Coursera and EdX model (xMoocs), are unusual in a number of ways but especially because of the generative, connectivist, sharing and social vision of knowledge that un-

particolare per la visione generativa, connettiva, distribuita e sociale della conoscenza nella quale al docente spetta un ruolo di guida – non di istruttore – e allo studente viene garantita maggiore autonomia nella regolazione dei tempi e delle modalità di apprendimento. Per gli scettici, queste stesse caratteristiche rappresentano altrettante criticità per la validità dello strumento, dalla rarefazione del rapporto tra insegnante e discente al minore controllo sui processi di costruzione orizzontale dei contenuti, che determinano la difficoltà di definire criteri e procedure univoci di valutazione dell'apprendimento. La questione della qualità viene posta con forza e talvolta brandita come un'arma, a difesa del vecchio sistema educativo, fondato su sistemi di verifica consolidati, sebbene non necessariamente ed efficacemente discriminanti. Sul versante opposto gli xMoocs hanno quel vantaggio di *scaling up* che ai cMoocs non è consentito oltre un certo limite, mantengono un controllo pressoché esclusivo sulla produzione dei contenuti e tendono a rafforzare lo status e l'autorità del docente.

La terza dimensione è quella delle *ethical issues*. La raccolta massiva di dati sui partecipanti ai Moocs, in un mercato sostanzialmente ancora privo di regolamentazione, potrebbe diventare – e forse in parte già lo è – un settore molto remunerativo per agenzie di *profiling*, di *marketing* commerciale e politico, con il rischio di ricadute pesanti sulla *privacy* e tutela dell'integrità della persona. Si tratta di una problematica che emerge spesso nei *feedback* degli studenti che hanno seguito dei corsi Moocs, evidenziando il timore che il loro eventuale insuccesso in tali corsi possa influenzare la ricerca di lavoro. Il ricorso alla pubblicità più o meno occulta è, invece, già un fatto con cui fare i conti: alcuni docenti organizzano Moocs intorno ai propri testi, altri sembrano promuovere specifici prodotti, come gli strumenti musicali utilizzati nella lezione. Infine, il tema del riuso dei materiali e della regolamentazione dei diritti di copyright sembra muoversi su un terreno ancora piuttosto ambiguo. Come conferma chiaramente anche l'Horizon Report 2013 in merito a Coursera: “Although the quality of the video and related content provided is high, this delivery model is very much based in traditional models of instruction, and does not include the notions of openness and connectivism outlined by Siemens and Downs. Indeed, the content of each of the major sites is not “open” as pervasive copyright notice make clear” (12). Si tratta di una questione di non poco conto, anzi cruciale, che sta già producendo degli effetti in controtendenza, come la decisione di alcuni illustri professori – come Mitchell Duneier della Princeton University – di non consentire il riuso del proprio corso in altre università al fine di evitare tagli indiscriminati ai finanziamenti a loro destinati (Parry 2013). Il rischio è, infatti, quello di “replacing faculty with cheap online education”, come evidenziato nella lettera aperta che il Dipartimento di Filosofia della San José University ha indirizzato al prof. Sandel della Harvard University, rifiutando di adottare il suo corso di Justice con la seguente motivazione: “We believe that education in a democracy must be focused on responsible citizenship, and general education courses in the liberal arts are crucial to such education. The move to outside vendor MOOCs is especially troubling in light of this – it is hard to see how they can nourish the complex mix of information, attitudes, solidarity and moral commitment that are crucial to flourishing democracies”¹².

derlies them, where the teacher acts as a guide and not as an instructor – and the student has greater autonomy where time-management and learning style is concerned. Sceptics question the validity of this type of learning, and the lack of teacher-student relationship. They criticise the limited control over the learning content, which makes it difficult to define assessment criteria and procedures. The question of quality is often raised and brandished like a weapon in defence of the old teaching system, based on tried and tested methods of assessment, regardless of whether they are effective discriminators. xMoocs, on the other hand, have the advantage that they can be scaled up whereas cMoocs cannot go beyond a certain number of students. They also maintain almost exclusive control over the teaching content and tend to reinforce the authority of the teacher.

Ethical issues are the third and final category. The collection of massive data regarding Moocs users in a market which is basically unregulated, could prove to be – or maybe already is – a lucrative sector for profiling agencies and commercial and political marketing, and could threaten individual and privacy rights. Many students who have taken Moocs refer to this in their post-course feedback, fearing that their failure to do well or complete the course could affect their chances in the job market. The insertion of, more or less, overt publicity is an issue that already needs to be tackled. There are teachers who base Moocs on their own textbooks, others who seem to encourage the purchase of particular products or brands, like the musical instruments used in their lessons. And guidelines regarding the use and reuse of the materials and copyright seem, for the moment, to be somewhat vague. As the Horizon Report 2013 states about Coursera “Although the quality of the video and related content provided is high, this delivery model is very much based on traditional models of instruction, and does not include the notions of openness and connectivism outlined by Siemens and Downs. Indeed, the content of each of the major sites is not ‘open’ as pervasive copyright notices make clear” (12). This is a significant, if not crucial, aspect of Moocs, and one which is leading people to make some apparently contradictory choices. Certain renowned professors – like Mitchell Duneier from Princeton University – have decided to veto the use of their courses in other universities to prevent the indiscriminate cuts in their funding that would result (Parry 2013). The risk with Moocs is, in fact, that of “replacing faculty with cheap online education”, as is highlighted by the open letter that the Department of Philosophy at San José University sent to prof. Sandel from Harvard University, explaining why they were refusing to adopt his course on Justice: “We believe that education in a democracy must be focused on responsible citizenship, and general education courses in the liberal arts are crucial to such education. The move to outside vendor Moocs is especially troubling in light of this – it is hard to see how they can nourish the complex mix of information, attitudes, solidarity and moral commitment that are crucial to flourishing democracies”¹².

4. L'indagine: chi e perché^{1,3}

La fase conclusiva della nostra indagine, come anticipato, ha previsto la somministrazione di un questionario semistrutturato a due panel di intervistati. Gli intervistati sono per la maggior parte provenienti dall'ambito accademico: ricercatori, consulenti o docenti coinvolti in Moocs (Grafico 1). Vi sono rappresentati nove paesi Europei (Belgio, Danimarca, Francia, Germania, Italia, Lituania, Olanda, Spagna, Svizzera) con una maggiore presenza di italiani (20%), inglesi (15,4%), francesi e spagnoli (11,5%) (Grafico 2).

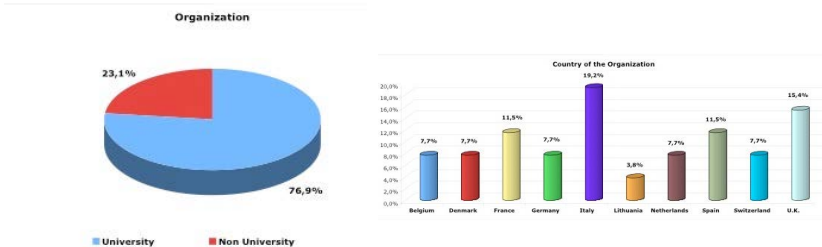


Fig. 1 e 2: Composizione del campione (rispetto ai Moocs). Fonte: elaborazione propria (sett. 2013)

Nel 70% dei casi l'Università presso cui gli intervistati lavorano ha attivato direttamente un proprio progetto Mooc (fig. 3), implementato attraverso l'impiego di piattaforme diverse – undici per l'esattezza – con una prevalenza schiacciante di Coursera (38,9%) seguita da EdX (11,1%) (fig. 4). Nell'opinione di quel 31% che fa capo a Università che non hanno ancora attivato Moocs è evidente la necessità di procedere in questa direzione e non restare fermi rispetto alle grandi tendenze internazionali: "University is changing in the world and MOOC represent a new democratic vision of higher education, a more efficient delivery mode, possibly a better learning experience for students"; "the higher education is changing a lot all over the world. Do not try to change as well it means going out of the market". Con esplicito riferimento a tre ordini di ragioni di questa necessità: il cambio di paradigma pedagogico, l'accesso alla cultura e quindi la sua maggiore inclusività, e il marketing delle università.

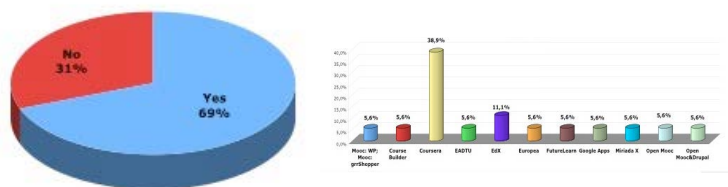


Fig. 3 e 4. Has your organization developed its own MOOC yet? E If yes, on which platform? (valori in percentuale). Fonte: elaborazione propria

Il primo nodo da sciogliere è quello relativo alla componente più critica dell'acronimo Massive Open Online Courses: l'idea di *openness* comunemente associata ai Moocs e

4. Stakeholder survey: who and why¹³

For the final stage of our research we carried out a semi-structured questionnaire on a two-tier sample. Our interviewees are mainly from the academic world: researchers, teachers or consultants involved in Moocs (Fig. 1) and they come from nine different European countries (Belgium, Denmark, France, Germany, Italy, Lithuania, Netherlands, Spain, Switzerland) with a higher concentration of Italians (20%), British (15,4%), French and Spanish (11,5%) (Fig. 2).

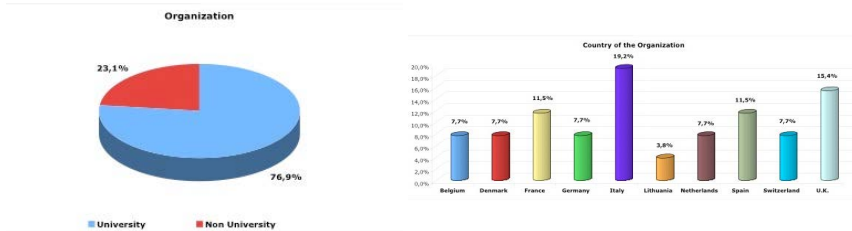


Fig. 1 and 2. Sample composition. Source: own elaboration (data September 2013)

In 70% of cases, the university where the interviewee works has already launched its own Mooc (Fig. 3) using diverse platforms – eleven to be exact – but with the vast majority on Coursera (38,9%) followed by EdX (11,1%) (Fig. 4). The 31% of interviewees who belong to universities that have not yet launched their own Moocs clearly believe that they should proceed in that direction and not stand still while the rest of the world moves on: “University is changing in the world and MOOC represent a new democratic vision of higher education, a more efficient delivery mode, possibly a better learning experience for students”; “the higher education is changing a lot all over the world. Do not try to change as well it means going out of the market”. This makes explicit reference to three major reasons dictating this need for change: changes in pedagogic paradigms, better access to knowledge and issues of inclusion, and marketing of universities.

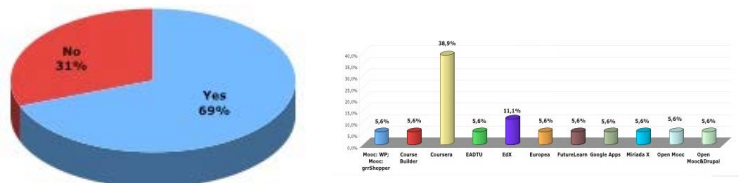


Fig. 3 and 4. Has your organization developed its own MOOC yet? And If yes, on which platform? (percentage values). Source: own elaboration

One of the major stumbling blocks to tackle as regards MOOCs is the critical issue of Openness, a term which is part of the acronym and one which would seem

intesa come un carattere distinto del formato. A tal proposito, il campione si divide quasi uniformemente fra quanti concordano sull'idea di *openness* associata comunemente ai Moocs (53,8%) e quanti vi concordano solo in parte (42,3%) (Fig. 5).

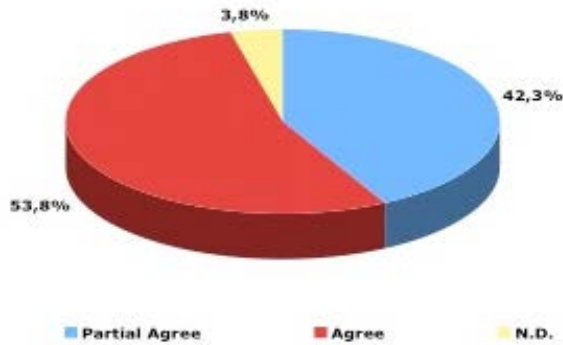


Fig. 5. Percentuale di accordo con la definizione di *openness* proveniente dal concetto di Mooc.

Fonte: elaborazione propria

Coloro che non si sentono a proprio agio con la definizione di Mooc individuano una evidente dissonanza tra il concetto e la sua traduzione empirica, vale a dire che ritengono che non si tratti del principio realmente dominante in tutti i corsi attivati come Mooc: “Moocs have the tendency to be not available for a large time of the year”; “Some courses are open to everyone, some others are not. There is not a single model for moocs”; “Some are not completely open: private enrollment or payment required”. Inoltre, rilevano un eccesso di semplificazione del concetto in quanto l'*openness* è qualcosa di più complesso di quanto emerge dall'uso comune del termine: “it means open to anyone from everywhere but also open the higher education market to new actors”; “Openness may also refer to students openness: choosing parts of course, and its own objectives”; “Open is more than just the access. The current Moocs don't fully adopt the openness as I would like to see”; “Some participants ask for free MOOCs, some other are ready to pay for MOOC related services, such as certificates, premium content, specific mentoring, etc.”. Infine, considerano il concetto in modo normativo, per come questo andrebbe declinato, per esempio, aperto per ciò che riguarda il riuso dei materiali o le licenze di copyright: “It would be nice if MOOC providers would embrace a clearer licensing policy, using CC licences”.

Lo scenario auspicato è quello di un impegno sempre più significativo nella sperimentazione e nella ricerca sui Moocs, come risultato di una specifica strategia delle Università, con lo scopo di affermare la centralità degli strumenti impiegati per la formazione continua e la natura strategica del settore. I Moocs sono spesso inseriti in progetti legati all'impegno dell'Università nel settore dell'Open Education, ma è forte la percezione della necessità di andare oltre la sperimentazione e di utilizzare i Moocs come supporto all'insegnamento tradizionale e come strategia

to be a defining characteristic of this type of learning. Our sample was divided on the issue in pretty equal measure, with those agreeing that MOOCs are open standing at 53.8% and those expressing some reservations at 42.3% (Fig. 5).

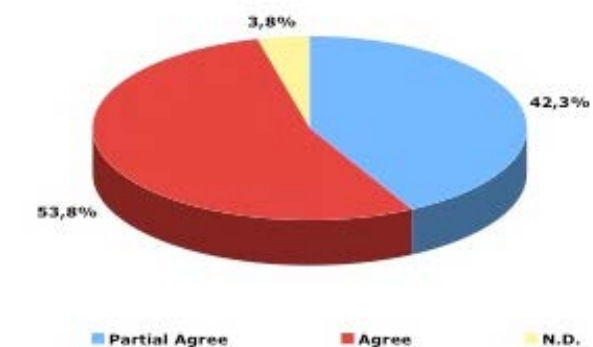


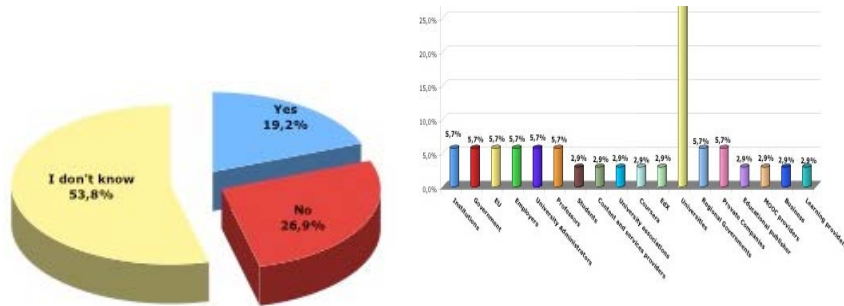
Fig. 5. Percentage of agreement with the definition of openness emerging from the concept of MOOC.
Source: own elaboration

Those who expressed reservations about the definition of Moocs as open, pointed out that there are obvious contradictions between theory and practice, and that openness is not one of the dominant features of many of the Mooc courses available today “Moocs have the tendency to be not available for a large time of the year”; “Some courses are open to everyone, some others are not. There is not a single model for moocs”; “Some are not completely open: private enrollment or payment required”. Interviewees also pointed out the tendency to over-use and over-simplify the term. Openness is a much more complex issue as “it means open to anyone from everywhere but also open the higher education market to new actors”; “Openness may also refer to students openness: choosing parts of course, and its own objectives”; “Open is more than just the access. The current Moocs don't fully adopt the openness as I would like to see”; “Some participants ask for free MOOCs, some other are ready to pay for MOOC related services, such as certificates, premium content, specific mentoring, etc”. They also refer to the legal aspects of openness, including issues of copyright and reuse of learning content: “It would be nice if MOOC providers would embrace a clearer licensing policy, using CC licences”.

Most people would like to see increased research and experimentation with Moocs as part of an overall university strategy to reaffirm the strategic importance of online learning and its role in lifelong learning. Moocs are often included as part of a University's commitment to Open Education, but many people strongly feel that universities should go beyond experimental projects and use Moocs as an integral part of traditional degree courses and as an orientation tool for graduate job seekers. The major areas in which

di orientamento in uscita. Gli obiettivi per i quali si sollecita una politica attiva da parte delle istituzioni accademiche riguardano la possibilità di: “developing MOOCs for private companies, to reach new audiences, improving innovations in teaching and learning; to support students mobility, to understand how students learn, to help to lower the cost of degree courses, improving innovations in teaching and learning, promoting the organization’s brand”.

In generale, emerge un quadro di solipsismo ed estemporaneità delle singole iniziative: ad esempio, quasi un quarto del campione (23,1%) non sa se nel proprio paese sono in corso altre iniziative sui Moocs e più della metà non sa se nel proprio paese esiste una strategia nazionale per l’innovazione nell’higher education: il 53,8% degli intervistati, infatti, non ha notizie in tal senso (fig. 7). L’opinione generale, d’altra parte, è che debbano essere le Università a gestire autonomamente questa partita, senza l’ingerenza di istituzioni nazionali o locali (fig. 8).



Figg. 6 e 7: *Is your country going to develop a national strategy for innovating higher education? E Who are the main stakeholders that would be involved in the process over the next few years?* (valori in percentuale).

Fonte: elaborazione propria

Quale sia il destino dei Moocs in Europa per gli *stakeholders* intervistati è abbastanza chiaro: essi rappresentano una prospettiva di business e di formazione parallela a quella tradizionale, ma non sostitutiva ad essa (figg. 8 e 9). Metà degli intervistati, inoltre, non concorda con l’idea che i Moocs debbano essere riconosciuti per l’acquisizione di crediti universitari per diverse ragioni. La più ricorrente nelle risposte è la difficoltà di concordare uno standard per la verifica, tale da consentire una corretta valutazione ed evitare plagi. La consapevolezza del problema non esclude la considerazione di una terza via, vale a dire intendere i Moocs come uno strumento di supporto o parallelo alla formazione tradizionale. Gli intervistati in questo caso non considerano i Moocs come potenziali sostituti della formazione “tradizionale”, soprattutto perché considerano irrinunciabile il contatto faccia-a-faccia per la trasmissione dei contenuti e per la socializzazione degli studenti, entrambe necessarie per la realizzazione di un corretto processo formativo: “students need specific places to develop autonomy and social life”; “For long life learning moocs can be fully online, but for full time students, Moocs

interviewees would like to see concrete policies implemented by educational institutions are “developing MOOCs for private companies, to reach new audiences, improving innovations in teaching and learning; to support students mobility, to understand how students learn, to help to lower the cost of degree courses, improving innovations in teaching and learning, promoting the organization’s brand”.

In general, the picture that emerges is one of solipsistic and extemporaneous individual projects. One quarter of our sample, for example (23,1%), has no idea whether other Moocs are running in their country or not and over half were unaware whether their country has any national strategy for innovation in Higher Education. 53.8% of the people interviewed, in fact, were unable to answer that question (Fig. 7). The general opinion, on the other hand, was that the universities themselves should lay down the rules for Moocs delivery, without interference from regional or national institutions (Fig 8).

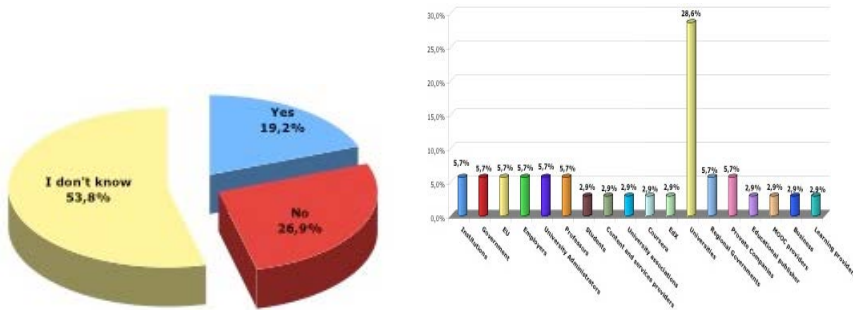


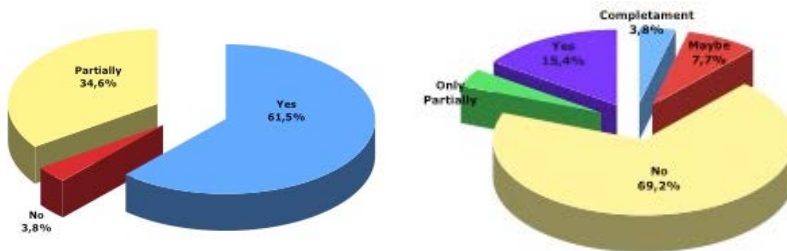
Fig. 6 and 7. *Is your country going to develop a national strategy for innovating higher education? Who are the main stakeholders that would be involved in the process over the next few years?* (percentage values). Source: own elaboration

The future of Moocs in Europe as far as stakeholders are concerned is fairly clear. They see Moocs as a new business model and a parallel alternative to traditional teaching, though not a substitute (Fig. 8 and 9).

Half the people interviewed were not in favour of offering university credits for Moocs. The most common reason given was the difficulty in setting common assessment standards to ensure proper evaluation, and the dangers of plagiarism. Awareness of this problem does not prevent interviewees from considering a different option; that of using Moocs as a support or parallel pathway to traditional teaching. Here, the interviewees did not see Moocs as a substitute to “traditional” courses, especially because they consider face-to-face classroom contact as indispensable to the transmission of content and for encouraging socialisation amongst the students; both of which are deemed a necessary part of proper learning processes “students need specific places to develop autonomy and social life”; “For long life learning Moocs can be fully online, but for full time students, Moocs alone cannot work. They have

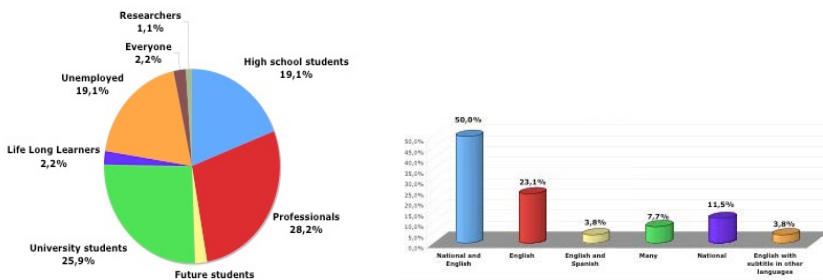
alone cannot work. They have to be integrated into a mixed online/in class teaching”; “Face to face is needed in human relationship”; “students need specific places to develop autonomy and social life. By no way, it can be an office at home, or learning after work”; “e-learning is different for teachers and students, the emotive part is absent”.

La maggior parte degli intervistati vede nei Moocs un’importante opportunità di business e più di un terzo li considera come un’opportunità di business almeno in parte, mentre solo un’esigua minoranza non li considera tale.



Figg. 8 e 9. *Do you believe MOOCs represent a business opportunity? Do you think they can substitute traditional academic education?* (valori in percentuale). Fonte: elaborazione propria

L’orientamento verso il *policy change* si intravede oltre che nella definizione di nuovi obiettivi, anche nel cambio delle *audiences* alle quali i Moocs dovrebbero puntare (fig. 11). Quasi un terzo degli intervistati, infatti, ritiene che il principale obiettivo da raggiungere siano i professionisti, mentre solo un quarto considera gli studenti universitari come i migliori referenti. I Moocs sono anche intesi come “guide” alla scelta universitaria e alla ricerca di impiego. Quasi un quinto degli intervistati ritiene invece che l’audience principale sia formata dagli studenti delle scuole superiori e da chi ancora non trova una collocazione nel mondo del lavoro. Solo l’1% include tra le opzioni di scelta anche i ricercatori.



Figg. 10 e 11: *What are the audiences your organization should reach through MOOCs initiatives? E In which languages should they be produced?* (valori in percentuale).
Fonte: elaborazione propria

to be integrated into a mixed online/in class teaching”; “Face to face is needed in human relationship”; “students need specific places to develop autonomy and social life. By no way, it can be an office at home, or learning after work”; “e-learning is different for teachers and students, the emotive part is absent”.

Most of the people interviewed saw MOOCs as an attractive business opportunity and more than a third saw them as a business opportunity at least in part. Only a small minority saw no business opportunity in MOOCs.

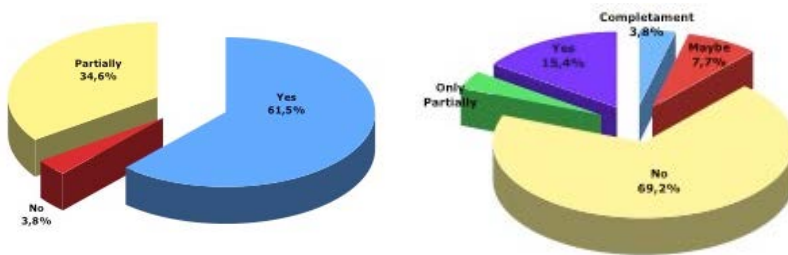


Fig. 8 and 9. Do you believe MOOCs represent a business opportunity? Do you think they can substitute traditional academic education? (percentage values). Source: own elaboration

A desire for *policy changes* is clear from the way interviewees responded to questions about aims and objectives and new target audiences for MOOCs (Fig. 10). Almost a third of respondents said that the professional market was the main target while only a quarter see university students as the majority users. MOOCs are also seen as a “student guide” to inform choices of subject and university, and also to choose their future employment. Almost a fifth of all respondents said that final year school students and job-seekers were the main audience. Only 1.1% included researchers amongst their top choices.

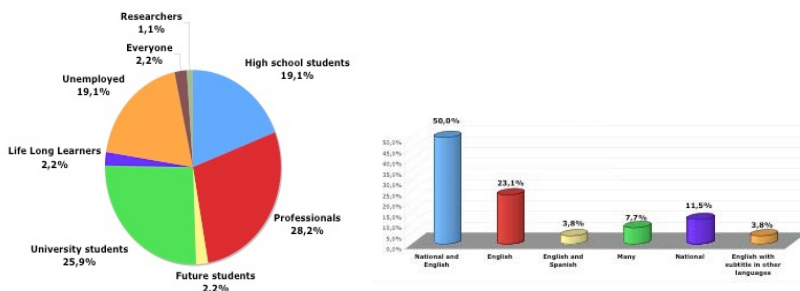


Fig. 10 and 11. What are the audiences your organization should reach through MOOCs initiatives? In which languages should they be/are they produced? (percentage values). Source: own elaboration

Il potenziale professionalizzante e la volontà di rivolgersi a un'audience più ampia possibile porta la metà degli intervistati a considerare come migliore opzione quella di realizzare Moocs in doppia lingua (lingua nazionale e inglese) (Fig. 11), perseguendo in tal modo l'obiettivo di ampliare le audience raggiungibili e di rafforzare allo stesso tempo l'audience nazionale, offrendo maggiori chance di confronto multiculturale: "Different languages means the possibility of multicultural comparison and improvement". Come prevedibile, solo un decimo degli intervistati ritiene che i corsi andrebbero implementati solo nella lingua nazionale; mentre quasi un quarto auspica l'impiego dell'inglese come unica lingua (che solo in alcuni casi coincide con quella nazionale).

Per quanto riguarda la percezione dell'efficacia del progetto cui gli intervistati hanno preso parte e del quadro nazionale in cui il loro progetto si muove emerge un grande interesse, ma anche molto disorientamento. In generale tutti gli operatori direttamente coinvolti nei Moocs si dicono soddisfatti o abbastanza soddisfatti dei risultati, salvo qualche riferimento a limiti tecnici delle piattaforme impiegate: "High user numbers require new technological platforms which are not very mature yet. High maintenance to keep forums happy. Peer activity was not enough". O della competenza di operatori e utenti: "Not all teachers has experience in online courses and management of such courses"; "weakness of self-learning capability from students". Emerge, però, anche il problema relativo alla valutazione dell'efficacia dei corsi, che generalmente non viene effettivamente realizzata ma affidata alla percezione degli stessi operatori: "We're producing MOOCs without meeting any big problem, so I guess we're effective". Inoltre, gli stessi operatori si rendono conto che non è semplice confezionare degli strumenti efficaci per la valutazione, basti considerare che l'indicatore più rappresentativo di insuccesso – la percentuale di "drop-outs" – appare poco significativo. Gli utenti dei Moocs, infatti, non hanno sempre l'obiettivo del conseguimento di un titolo o di una certificazione, per questa ragione anche utenti molto interessati e soddisfatti del corso possono finire nel calderone dei "drop-outs": "so-called 'drop-outs' in reality have a very clear goal that is fulfilled".

È stato inoltre chiesto agli intervistati di esprimere un giudizio circa gli obiettivi futuri che la Commissione Europea dovrebbe perseguire su varie iniziative concernenti la diffusione e l'utilizzo dei Moocs. Ad ogni item è stato assegnato un punteggio da 1 a 5 in riferimento al grado di accordo/disaccordo con l'affermazione di volta in volta proposta.

Quasi tre quarti degli intervistati (73,1%) concorda sulla necessità di una strategia europea circa lo sviluppo di MOOCs, che dovrebbe centrarsi su un maggiore impegno in termini di finanziamenti (di progetti e della ricerca) e di coordinamento delle strategie nazionali: "It is important for Europe to have its own statements, standards, and programs for MOOCs in education, professional training and lifelong learning"; "Universities should work together to use the strength of Europe (multilingualism and multiculturalism) to enhance MOOCs"; "Funding for research into data arising from MOOCs, Funding for investigation of social and peer learning,

The potential to professionalise MOOCs and to make them available to as wide an audience as possible meant that half of our interviewees think MOOCs should be bi-lingual (in the national language and English) (Fig. 11), enabling institutions to increase their potential audiences abroad while reinforcing their national audience by offering the opportunity to study in two languages: "Different languages mean the possibility of multicultural comparison and improvement". Predictably, one tenth of respondents felt that MOOCs should be offered in the official language of the provider's country only, while a quarter stated a preference for using only English (which was not the official language of the country they represent).

As regards perception of the success of the project the respondents were involved in, and the national framework that their project fits in to, answers revealed a mix of enthusiasm and confusion. In general, the people who were directly involved in Moocs said they were satisfied or fairly satisfied with the results, except for some misgivings about the limitations of the platform they had chosen "High user numbers require new technological platforms which are not very mature yet. High maintenance to keep forums happy. Peer activity was not enough". Or some criticism of teachers or students: "Not all teachers have experience in online courses and management of such courses"; "weakness of self-learning capability from students". Another thorny issue that emerges, however, is that of proper evaluation of courses. This is no inbuilt, systematic analysis of Moocs for the most part, and definitions of success are limited to the subjective opinion of the providers and teachers "We're producing MOOCs without meeting any big problem, so I guess we're effective". Providers also realise how difficult it is to create effective evaluation tools. We only have to consider that one of the major indicators – drop-out rates – is not considered a useful measure of success. MOOCs users, in fact, are often not interested in a certificate which is the reason why even enthusiastic and satisfied participants may be happy to finish in the drop-outs category: "so-called 'drop-outs' in reality have a very clear goal that is fulfilled".

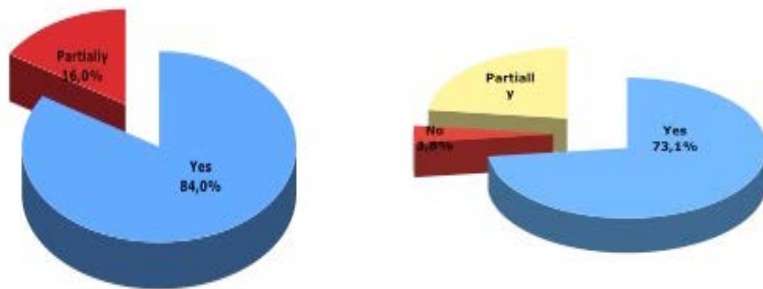
Participants were also asked to state what objectives the European Commission should set for the uptake and use of Moocs. They were asked to express their agreement on a scale of 1-5 for each proposal. Almost three quarters of respondents (73,1%) agreed that a common European Moocs strategy was necessary and that central to this was increased funding for projects and research and coordination of national strategies "It is important for Europe to have its own statements, standards, and programs for MOOCs in education, professional training and lifelong learning"; "Universities should work together to use the strength of Europe (multilingualism and multiculturalism) to enhance MOOCs"; "Funding for research into data arising from MOOCs, Funding for investigation of social and peer learning, Funding for development and analysis of MOOC software". The general view is that Moocs are

Funding for development and analysis of MOOC software”. La consapevolezza diffusa è che si tratta ormai di una partita mondiale in cui i singoli Stati europei sono troppo piccoli per essere rilevanti. In questo contesto bisogna ragionare con un approccio olistico all’economia della conoscenza: *We need a continental vision*.

All’Europa, però, si chiede un sostegno finanziario e politico, ma non un coinvolgimento diretto. Metà del campione, infatti, non concorda con l’idea che si debba sviluppare una piattaforma europea di Moocs, più della metà (il 61%) non concorda nemmeno con l’idea di sviluppare un modello europeo di Moocs, mentre ritiene più percorribile lo sviluppo di un framework europeo per la valutazione. Tale dato non stupisce alla luce delle risposte e delle riflessioni precedenti, anzi è una conferma della volontà di difendere l’autonomia organizzativa delle singole iniziative ma anche di mantenere libero il mercato dell’*higher education* da eventuali tentativi di regolazione sovranazionale. Quello attribuito all’Europa sembrerebbe essere il solito ruolo di soggetto abilitatore, una presenza politica e funzionale per puntare al coordinamento e non all’omologazione. Piuttosto, la valorizzazione delle specificità e delle differenze resta il cuore della questione, tant’è che oltre la metà (57%) dei rispondenti auspica la creazione di piattaforme multilingui. Per l’individuazione di criteri per la certificazione della qualità dei corsi e l’interazione tra pubblico e privato le opinioni invece tendono a essere meno omogenee. Salvo sulla necessità di investire in progetti di ricerca e progetti speciali che vede d’accordo il 48% e il 46% del campione.

La parte conclusiva del questionario è stata rivolta agli aspetti più applicativi dei Moocs e alla comprensione dei vantaggi e dei limiti che gli esperti intravedono nell’impiego di questa nuova tecnologia dell’educazione.

In riferimento al *Life Long Learning*, i Moocs sono giudicati in grado di migliorare la qualità dell’istruzione e della formazione (84%) e anche dell’istruzione superiore (73,1%), mentre più del 60% non pensa possano rappresentare una alternativa alla formazione universitaria tradizionale.



Figg. 12 e 13: *Do you believe MOOCs can improve the quality of training education and LLL? Do you believe MOOCs can improve the quality of higher education? E Do you think they can substitute traditional academic education?* (valori in percentuale).

Fonte: elaborazione propria

competing globally, and that single European nations are too small to be of relevance. In this respect, a holistic approach to the knowledge economy is more useful *We need a continental vision*.

Participants wanted financial and political support from Europe but rejected the idea of direct European involvement. Half the respondents, in fact, were against the idea of a European Moocs platform, and more than half (61%) do not even want to develop a European Moocs model. The idea of a common assessment framework for Europe was greeted more favourably, which was predictable in view of responses to previous questions. It reflects a desire to protect the autonomy of the individual institution and to keep the higher education market free from any attempt at supranational regulation. The role that would be attributed to Europe would be typically that of the enabler, a functional and political presence but with no active role. The aim would be to guarantee coordination not uniformisation. People are also concerned that the specific value and diverse nature of European Moocs is successfully promoted, so much so that more than half of respondents (57%) were in favour of creating multilingual platforms. As far as setting criteria for judging course quality, as well as interaction between the public and private sectors is concerned, opinion tended to be more divided. Apart from the need to invest in research and special projects where 48% and 46% of respondents agreed.

The final part of the questionnaire dealt with more practical aspects of Moocs and the advantages and limits that the experts saw in this new learning technology.

In terms of *Life Long Learning*, 84% of respondents felt that Moocs could improve the quality of teaching and learning, and even higher education (73.1%), though more than 60% still feel that Moocs do not represent a valid alternative to traditional university teaching.

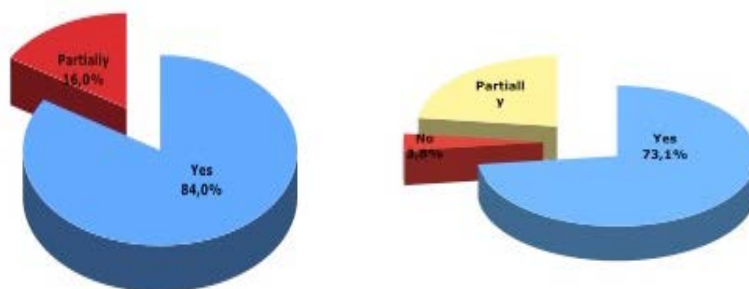


Fig. 12 and 13. Responses to the questions: *Do you believe MOOCs can improve the quality of training education and LLL? Do you believe MOOCs can improve the quality of higher education? Do you think they can substitute traditional academic education?* (percentage values).

Source: own elaboration

Alla domanda sui motivi per cui i Moocs sono considerati capaci di migliorare la qualità dell'insegnamento (LLL e *higher education*), circa un terzo delle risposte riporta la qualità dei contenuti come la ragione principale: "Such materials as video lectures, video tasks, discussions, test in the courses can improve the quality of trainings". Il risultato, però, dipende dal modo in cui i Moocs vengono concepiti e progettati: "Of course, if you put a lot of specialist effort in creating courses that are done right, you get better products"; "The best teachers are publishing their best courses". Quasi un quarto, invece, considera la *openness* come la più importante qualità dei Moocs, intesa sia come apertura del mercato dell'educazione che incentiva una democratizzazione del sistema educativo, sia come apertura a un numero potenzialmente illimitato di contenuti anche di grande qualità, immediatamente disponibili da chiunque e ovunque: "wider access, democratization of learning, re-access by those who have quit"; "A system that take advantage of knowledge availability"; "A lot of moocs will be available for everyone, mainly for unemployed and professionals who wishes to learn more on they field of interest". L'accesso, inoltre, viene in genere associato alla collaborazione – come terza qualità rilevante – concepita come collaborazione tra studenti, che contribuisce ad accrescere la qualità dei materiali condivisi e l'efficacia del processo di apprendimento, e collaborazione fra insegnanti, che consente un confronto costruttivo sui metodi e sui risultati: "broader access to high quality educational materials; improvement by collaboration"; "pedagogical sharing between professors; contact with students". A queste caratteristiche viene immediatamente associata anche la flessibilità, definita come customizzazione del percorso in funzione dell'utente perché consente la flessibilità dei contenuti e la flessibilità dei modi di fruizione, essendo disponibile anche per chi non si dedica alla formazione a tempo pieno: "Because they will (although currently they do not) allow to customize courses for each student (regarding level, schedule, ...)". La flessibilità riguarda, d'altra parte, anche chi insegna: "give the Professors the opportunity to teach small groups, advise students, and do research instead of giving lectures ex cathedra". Infine, pochi significativi riferimenti sono fatti alla rilevanza dei Moocs per la specializzazione professionale: "There may be other big target groups to whom the concept of MOOCs might be of interest, e.g. further training of teachers"; "In the knowledge economy, every employee needs continued training and life long learning. The demand is so enormous, that only by upscaling practices, like MOOCs do, we could ever think to meet the demand".

I punti di forza e debolezza dei Moocs e le opportunità e i rischi connessi alla loro diffusione, infine, contribuiscono a delineare un quadro di sintesi chiaro di come i Moocs sono vissuti in Europa (Tabella 1). Le risposte sono state classificate secondo due variabili. La prima, di inquadramento, distingue le valutazioni rispetto al focus sui contenuti o sul processo, vale a dire, su come i Moocs sono realizzati o sul loro ruolo nel sistema formativo. La seconda variabile, valutativa, individua le principali caratteristiche dei Moocs in rapporto alla loro utilità rispetto alla formazione tradizionale: *quality*, intesa come capacità di contribuire

When asked why they thought that Moocs would improve the quality of teaching and learning (for LLL and higher education), almost a third cited the quality of the learning content: “Such materials as video lectures, video tasks, discussions, test in the courses can improve the quality of trainings“. Much depends, however, on how Moocs are designed and structured: “Of course, if you put a lot of specialist effort in creating courses that are done right, you get better products”; “The best teachers are publishing their best courses”. Almost a quarter of our sample considered openness the most important aspect of Moocs, both in the sense of openness of the education market to encourage democratisation of the education system, and in the sense of opening up education to potentially infinite numbers of people making quality content available to anybody, anywhere: “wider access, democratization of learning, re-access by those who have quit”; “A system that take advantage of knowledge availability”; “A lot of moocs will be available for everyone, mainly for unemployed and professionals who wish to learn more on their field of interest”. Access is generally associated with collaboration – and is the third relevant quality – whereby collaboration and contributions from students improve the quality of shared materials and the effectiveness of the learning process, and collaboration between teachers allows for constructive comparison of methods and results: “broader access to high quality educational materials; improvement by collaboration”; “pedagogical sharing between professors; contact with students”. Flexibility is another characteristic associated with this type of approach, defined as customisation of the course on the part of the user because it enables learners to select their learning content as well as the way they exploit it, making the materials more useful for those who are not interested in full-time study: “Because they will (although currently they do not) allow to customize courses for each student (regarding level, schedule, ...)”. The notion of flexibility also applies to the teachers: “give the Professors the opportunity to teach small groups, advise students, and do research instead of giving lectures ex cathedra”. There were also a few significant references to the potential usefulness of Moocs in vocational training and CPD: “There may be other big target groups to whom the concept of MOOCs might be of interest, e.g. further training of teachers”; “In the knowledge economy, every employee needs continued training and life long learning. The demand is so enormous, that only by upscaling practices, like MOOCs do, we could ever think to meet the demand”.

The strengths and weaknesses of Moocs, and the opportunities and threats that they represent, provide a clear and concise view of how Moocs are perceived in Europe (Table 1). The answers fall into two categories depending on two variables. The first one focuses on content and process, i.e. how Moocs are designed and their role in the learning process. The second is an evaluation and looks at the main features of Moocs and how useful they are compared to traditional methods: *quality*, i.e. to what extent they improve the learning

al miglioramento del processo formativo; *openness*, che si riferisce all'accessibilità dei contenuti e all'inclusività del sistema; *collaboration*, vale a dire l'orientamento alla cooperazione ed integrazione dei *peer* nel lavoro di produzione e di gestione dei corsi; *flexibility*, intesa come libera fruizione del percorso formativo; *promotion (business)*, intesa come opportunità per aprire il mercato dell'Education a nuovi attori e come possibilità di *policy change* per le tradizionali istituzioni accademiche. Quello che appare particolarmente evidente, al di là del merito di tutte le risposte che sono state ampiamente riportate nel corso di quest'analisi, è che l'attenzione degli operatori si concentra sulle dinamiche di processo più che sui contenuti, perché considerano che lì si giochino le sfide più importanti.

5. Conclusioni

Lo scenario delineato fin qui appare articolato ma comprensibile. Da un lato si tende a riconoscere la natura *disruptive* dei Moocs e ad agevolarne il corso, mantenendo libero il mercato da ogni ingerenza pubblica. Dall'altra il percorso di sviluppo si mantiene entro gli argini tracciati dalle istituzioni già operanti nel campo dell'educazione a distanza, che hanno sviluppato una forte *legacy* nel settore, attraverso la ricerca e l'esperienza internazionale. Non sorprende di ritrovarle, dunque, fra gli *stakeholder* più attivi in Europa. Per questi attori, lo sviluppo dei Moocs si configura quindi più di tipo *evolutionary* (continuità rispetto al passato, ma mercato più ampio in cui muoversi), che *revolutionary* (cambio radicale di paradigma). Il *framework* che ne emerge ricalca, infatti, molto da vicino il paradigma del libero mercato, un mercato che si vuole aperto, ma protetto. Quello stesso *framework* di tipo neoliberista che, recentemente, l'inventore dei Moocs G. Siemens ha respinto con forza: "if we do take a stance that neoliberalism is some combination of open markets, deregulation, globalization, small government, low taxes, death of the public organization, and anti-union, then MOOCs are not at all neoliberalist" (Siemens 2013).

Paradigma di *policy* a parte, non c'è dubbio che stiamo assistendo alla creazione di un mercato parallelo con forte capacità di attrazione. Una "shadow education" - come l'ha definita Siemens (2013) - i cui effetti non tarderanno a farsi sentire, nel bene e nel male.

process, *openness*, which refers to accessibility of content and inclusiveness of system; *collaboration*, i.e. the extent to which peer collaboration forms part of course construction and management; *flexibility*, which refers to free exploitation of courses; *promotion (business)*, i.e. the opportunities they offer for opening up the higher education market to new players and for policy change within the traditional academic institutions. Apart from the answers to the different questions, which are covered in the text, what is clear is that practitioners in the field are more focused on the dynamics of process than on content because they feel that is the area where the greatest challenges lie.

5. *Final remarks*

The scenario that we have outlined so far appears coherent. On the one hand, people recognise the disruptive power of Moocs and encourage their development, making sure the market is kept free from public interference. On the other hand, development of Moocs is largely restricted to those confines that distance-learning institutions impose. These institutions have a strong legacy in the sector because of their research base and international experience. It comes as no surprise to discover that they are major stakeholders in Europe. For players like these, Moocs represent more of an *evolution* (continuity with the past, but a wider market to work in) than a *revolution* (radical change of paradigm). The emerging framework is very similar to that of the free market, a market which people want open but protected. The same kind of neo-liberalist framework that G. Siemens, the inventor of Moocs, rejected so forcefully: “if we do take a stance that neoliberalism is some combination of open markets, deregulation, globalization, small government, low taxes, death of the public organization, and anti-union, then MOOCs are not at all neoliberalist” (Siemens 2013).

Regardless of the paradigm, there is no doubt that we are witnessing the creation of a parallel market, which could prove very attractive. A kind of “shadow education” – as Siemens (2013) defines it – whose effects are making themselves felt, for better or worse.

SWOT Analysis: Punti di forza e debolezza dei MOOCs, opportunità e pericoli connessi alla loro diffusione

Weaknesses Strengths	Quality		Collaboration	Flexibility	Exploitation
	Content	Process			
Content	1. Free high quality contents 2. Better quality of teaching	1. Non attractive design of courses	1. Contents availability; 2. Use of different languages	1. Professional use	1. USA-led cultural approach
	Process	1. MOOCs can't replace onsite classes; 2. Lack of learning seminars; 3. Teachers lack experience in online courses and management; 4. Technological platforms and infrastructure (ex. connections) are not mature yet; 6. Social kharma and competences are not yet defined	1. Democratization (massive participation) 1. Reduction to a Mass consumption service	1. Social interaction/peer learning; 2. Feedback for the teacher	1. Independence learning/Voluntariness/ Self-assessment; 2. Active learning/ Flipped learning; 3. Balance between freedom and flexibility
			1. Weakness of self-learning capability; 2. Weak interaction with teachers; 3. Not enough peer activity	1. Independent learning/Voluntariness/ Self-assessment; 2. Active learning/ Flipped learning; 3. Balance between freedom and flexibility	1. High time and costs investments; 2. Strong brandization of the mooc scenario; 3. Lack of integration with national quality agencies for high education regulations; 4. Moocs are not integrated within Higher Education; 5. Difficulties to integrate with some pedagogical models; 6. No-degree peer-to-peer review;

SWOT Analysis: MOOCs weaknesses and strengths, treats and opportunities

Punti deboli	Qualità	Esposizione	Collaborazione	Flessibilità	Exploitation	
Punti forti	<ol style="list-style-type: none"> 1. Contenuti di alto valore/gratuiti; 2. Migliore qualità di insegnamento 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Disponibilità dei contenuti; 2. Varietà linguistica 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Interazione sociale/ Peer learning; 2. Feedback a disposizione dei docenti 		<ol style="list-style-type: none"> 1. Uso professionale 	
Processi	<ol style="list-style-type: none"> 1. MOOCs non sono in grado di sostituire l'insegnamento online; 2. Assenza di semi-didattici; 3. Il personale docente non ha esperienze di corsi online e di management; 4. Piattaforme tecnologiche e infrastrutture (ad esempio, le connessioni) non ancora pronte; 6. Competenze non ancora ben definite 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Democratizzazione (alto grado di partecipazione) 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Riduzione ad un servizio a consumo di massa 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Interazione autoaprendimento; 2. Scarso interesse con il personale docente; 3. Scarso attività fra pari 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Apprendimento dipendente/ Volontarietà/ Autovalutazione; 2. Apprendimento attivo/ classi rovesciate (flipped learning); 3. Equilibrio tra libertà e flessibilità 	<ol style="list-style-type: none"> 1. Tempi e costi di investimento alti; 2. Moocs orientati al posizionamento del brand universitario; 3. Assenza di coordinamento con agenzie nazionali per la valutazione della qualità dei corsi; 4. Moocs non sono integrati nel sistema di Educazione Superiore; 5. Problemi di integrazione per alcuni modelli pedagogici; valutazione e revisione peer-to-peer; 6. Niente Laurea

Threats	Quality	Openness	Collaboration	Flexibility	Exploitation			
Opportunities								
Content	<p>1. Enhance the quality of teachings</p> <p>2. Develop pedagogical concepts of learning with media;</p> <p>3. Lifelong learning at a high level</p>	<p>1. Access to knowledge;</p> <p>2. Open up education</p>	<p>1. To high concentration</p>	<p>1. Establishing networks within specific areas of teachings</p> <p>2. Staying in contact with students</p>	<p>1. Promote different perspective and cultural diversities</p>	<p>1. The extreme fragmentation of curricula</p>	<p>1. Social benefit;</p> <p>2. Promote education research;</p> <p>3. Experimenting a new field</p>	<p>1. Nationalism;</p> <p>2. Intellectual property protection for authoring</p>
Process	<p>1. Testing of new PLEs and functionalities;</p> <p>2. A way to select the best students;</p> <p>3. Pedagogical innovation and improvements;</p> <p>4. Try out new pedagogies</p> <p>5. Have a strong technical support;</p> <p>6. Break the reluctances of a number of teachers</p>	<p>1. Have new potential audience;</p> <p>2. Democratize HE-;</p> <p>3. Reach new audiences/broaden audience (disseminate knowledge)</p>	<p>1. Non ethical use of the student data;</p> <p>2. Teachers may not want to publish their material on an open platform;</p> <p>3. Hard to manage the massive aspect of Mooc: more students, more needs and more different opinions</p>	<p>1. Rethink the way we teach: more integration of social networking – simulated environments, real-time exercises and situations, tutoring and monitoring</p>	<p>1. Will students want to learn with each other on campus in the future if every-thing is provided online?</p>	<p>1. Integration with regular studies/compatible certification;</p> <p>2. Time consuming</p> <p>3. Universities dislocation</p>	<p>1. Promote and advertise universities;</p> <p>2. To explore new markets;</p> <p>3. Internationalize HE;</p> <p>4. Exchange and finances for further development</p>	<p>1. The need to get a profitable business model;</p> <p>2. Complete privatization on the higher education; costs might outweigh the benefits, the University decrease its commitment to research which will be disconnected from learning</p>

Minacce	Qualità	Esposizione		Collaborazione		Flessibilità	Impiego		
Opportunità	Contenuti	Esposizione		Collaborazione		Flessibilità	Impiego		
	<p>1. Potenziamento della qualità dell'insegnamento;</p> <p>2. Sviluppo di concetti pedagogici correlati all'apprendimento mediatico;</p> <p>3. <i>Lifelong learning</i> a livello superiore</p>	<p>1. Numero eccessivo di corsi di basso livello;</p> <p>2. MOOCs riduce l'interesse nell'apprendimento "tradizionale"</p>	<p>1. Accesso alla conoscenza;</p> <p>2. Istruzione aperta</p>	<p>1. Aumento della concentrazione</p>	<p>1. Introduzione di <i>networks</i> all'interno di aree di insegnamento specifiche;</p> <p>2. Contatto con gli studenti</p>	<p>1. Promozione di una varietà di prospettive e diversità culturali</p>	<p>1. Frammentazione estrema dei curricula</p>	<p>1. Benefici sociali;</p> <p>2. Promuovere la ricerca nell'istruzione;</p> <p>3. Sperimentazione in nuovi campi</p>	<p>1. Nazionalismo;</p> <p>2. Protezione della proprietà intellettuale degli autori</p>
Processi	<p>1. Testare nuovi PLE e funzionalità;</p> <p>2. Una modalità di scelta degli studenti migliori;</p> <p>3. Innovazione pedagogica e sviluppi;</p> <p>4. Specializzazione di nuove pedagogie</p> <p>5. Beneficiare di un supporto tecnico forte;</p> <p>6. Superare la reticenza di alcuni docenti</p>	<p>1. Assenza di manager per le comunità professionali;</p> <p>2. Manodopera per la realizzazione di corsi di alta qualità;</p>	<p>1. Raggiungere nuovi destinatari potenziali;</p> <p>2. Demotivazione dell'istruzione superiore;</p> <p>3. Raggiungere nuovi destinatari/incrementare i destinatari (disseminare conoscenze)</p>	<p>1. Utilizzo non etico di dati relativi agli studenti;</p> <p>2. I docenti potrebbero rifiutarsi di pubblicare su piattaforme ad accesso libero;</p> <p>3. Difficoltà di gestione dell'aspetto portante di Moot; aumentando il numero di studenti aumentano necessità e opinioni divergenti</p>	<p>1. Gli studenti vorranno imparare insieme ad altri in ateneo se tutto è disponibile in Rete?</p>	<p>1. Apprendimento personalizzato;</p> <p>2. Maggiore comprensione dei bisogni sociali in materia di istruzione;</p>	<p>1. Integrazione con lo studio regolare/comparabilità della certificazione;</p> <p>2. Tempo richiesto;</p> <p>3. Dislocazione delle università</p>	<p>1. Promozione e pubblicizzazione delle università;</p> <p>2. Esplorazione di nuovi mercati;</p> <p>3. Internazionalizzazione dell'educazione superiore; i costi potrebbero aumentare i vantaggi;</p> <p>4. Scambio e finanziamento di ulteriori iniziative</p>	<p>1. Necessità di realizzare un modello di business efficiente;</p> <p>2. Completare il processo di privatizzazione dell'educazione superiore; i costi potrebbero aumentare i vantaggi;</p> <p>L'università è portata a diminuire il proprio orientamento alla ricerca che, in questo caso, diventa scollegata dall'insegnamento</p>

Note

* Valentina Reda ha contribuito alla stesura del secondo e quarto paragrafo, alla raccolta e all'analisi dei dati. Il resto del testo, come l'approccio d'analisi e le scelte metodologiche, sono da attribuire a Rosanna De Rosa.

¹ Le più note fra le piattaforme statunitensi in ordine di anzianità sono: Udacity (febbraio 2012), Coursera (aprile 2012) e Edx (maggio 2012). Per un'analisi delle diverse iniziative si rimanda a: Li Yuan and Stephen Powell 2013: <<http://publications.cetis.ac.uk/2013/667>> (09/2013). Si veda anche Hill (2012).

² P. Dillenbourg, *MOOCs in Europe, an overview*, slides presentate alla Conferenza EPFL di Losanna, 6-7 giugno 2013.

³ Comunicazione della Commissione al Parlamento Europeo, il Consiglio, il Comitato sociale ed economico europeo e il Comitato delle regioni, *European Higher Education in the World*, Brussels, 11.7.2013 COM(2013) 499 final.

⁴ La *framework analysis* è un metodo di ricerca qualitativo che trova applicazione nella *policy research*, in particolare nel settore dello *health care* e dell'*education*. Simile alla *grounded theory*, la *framework analysis* per essere correttamente applicata richiede l'esistenza di alcune condizioni, vale a dire: che il tema indagato sia molto specifico e, quindi, circoscritto nel tempo e nello spazio; che si possa fare affidamento su un campione prestabilito (a *pre-designed sample*, come – ad esempio – un campione di esperti di settore o professionisti) e su un set di *issues* individuate a priori (a priori *issues*) (Srivastava and Thomson 2009). Nella fase esplorativa di una ricerca, tale metodo permette di: “defining concepts, mapping range and nature of phenomena, creating typologies, finding associations, providing explanations, and developing strategies” (Ritchie and Spencer 1994, 186).

⁵ Sono state invitate a rispondere alla *survey* 140 persone, di cui 70 *stakeholders* e 70 docenti attivi nella preparazione di Moocs. Il tasso di risposta è pari al 20% con un equilibrio tra i due sottocampioni.

⁶ Una Roadmap intitolata: *European Initiative to enhance education and skills development through new technologies*, su cui è stata attivata anche una consultazione pubblica, <http://ec.europa.eu/smart-regulation/impact/planned_ia/docs/2013_eac_003_opening_up_education_en.pdf> (10/2013).

⁷ L'idea di considerare le risorse prodotte dai Moocs nell'ambito del programma Erasmus era stata già inclusa nel programma *Europe for All* alla metà del 2012: <<http://ec.europa.eu/education/erasmus-for-all/>> (10/2013).

⁸ Molti di più (circa duecento) se consideriamo anche le citazioni in articoli dedicati ad altri temi o alle presentazioni di Università per la guida per l'orientamento universitario.

⁹ Alex Katsomitros è un *research analyst* presso l'Observatory on Borderless Higher Education.

¹⁰ Moocs European Stakeholders Summit: <<https://documents.epfl.ch/groups/m/mol/mooc-summit/www/documents/meeting/IntroMESS-v3.pdf>> (10/2013).

¹¹ Vi partecipano 36 fra università e centri di ricerca, 12 fra associazioni, consorzi e istituzioni, 13 *corporate actors* fra i quali le principali piattaforme Moocs (Coursera, Edx, Udacity, FutureLearn, Google Mooc Maker).

¹² “An Open Letter to Professor Michael Sandel From the Philosophy Department at San Jose State University”, *The Chronicle of Higher Education*, 2 May 2013.

¹³ Si ringraziano Maddalena Molaro, Natascia Palmino d'Amico e Rosaria Pescatore per l'elaborazione dei dati.

Riferimenti bibliografici

- Anderson Chris (2006), *The Long Tail. Why the Future of Business is Selling Less of More*, New York, Hyperion.
- Boxall Mike (2012), “MOOCs: a Massive Opportunity for Higher Education, or Digital Hipe?”, *The Guardian*, Higher Education Network, August 8; <<http://>

Notes

*Valentina Reda contributed the second and fourth paragraph to the article, the collection and the analysis of data. The remaining parts, the analytical approach as well as all the methodological choices are by Rosanna De Rosa.

¹Udacity, Coursera and Edx are the most acknowledged platforms in US, respectively founded in February, April and May 2012. For an analysis of these initiatives, see: Li Yuan and Stephen Powell 2013, <<http://publications.cetis.ac.uk/2013/667>> (09/2013). See also Hill (2012).

²P. Dillenbourg, *MOOCs in Europe, an overview*, slides presented to the EPFL Conference held in Lausanne, June 6-7, 2013.

³Communication from the Commission to the European Parliament, the Council, the European Economic and Social Committee and the Committee of the Regions, *European Higher Education in the World*, Brussels, 11 June 2013 COM(2013) 499 final.

⁴The Framework Analysis is a qualitative method, commonly used in policy research, in the Health Care and Education fields in particular. Similarly to the Grounded Theory, the Framework Analysis requires some basic conditions: a well specified object, limited in time and space; a pre-designed sample, such as an expert sample; a set of a priori issues (Srivastava and Thomson 2009). In the exploratory phase of a research, this method enables at: "defining concepts, mapping range and nature of phenomena, creating typologies, finding associations, providing explanations, and developing strategies" (Ritchie and Spencer 1994, 186).

⁵We invited 140 subjects to answer to our questionnaire: 70 stakeholders and 70 Professors involved in the implementation of MOOCs. The response rate was 20%, with an equilibrium of the two subsamples.

⁶A Roadmap entitled: *European Initiative to enhance education and skills development through new technologies*. A public consultation has been activated to test the policy proposal, <http://ec.europa.eu/smart-regulation/impact/planned_ia/docs/2013_eac_003_opening_up_education_en.pdf> (10/2013).

⁷The idea of considering the MOOCs under the Erasmus program had already been included in the program "Europe for All" at mid-2012. Accessible to the page: <<http://ec.europa.eu/education/erasmus-for-all/>> (10/2013).

⁸Much more (about two hundred) if we include the references to MOOCs contained in articles devoted to other topics or in the presentations of Universities aimed to orientation.

⁹Alex Katsomitros is a Research analyst at the Observatory on Borderless Higher Education.

¹⁰Moocs European Stakeholders Summit accessible to the page: <<https://documents.epfl.ch/groups/m/mo/mooc-summit/www/documents/meeting/IntroMESS-v3.pdf>> (10/2013).

¹¹The Summit involved 36 among Universities and Research Centers, 12 among associations, consortia and institutions e 13 corporate actors (including major MOOCs' platforms: Coursera, Edx, Udacity, FutureLearn, Google Mooc Maker).

¹²"An Open Letter to Professor Michael Sandel From the Philosophy Department at San Jose State University", *The Chronicle of Higher Education*, 2 May 2013.

¹³We thank Maddalena Molaro, Natasha Palmino d'Amico and Rosaria Pescatore for the data processing.

References

- Anderson Chris (2006), *The Long Tail. Why the Future of Business is Selling Less of More*, New York, Hyperion.
- Boxall Mike (2012), "MOOCs: a Massive Opportunity for Higher Education, or Digital Hipe?", *The Guardian*, Higher Education Network, August 8; <<http://>

- www.theguardian.com/highereducation-network/blog/2012/aug/08/mooc-coursera-higher-educationinvestment> (09/2013).
- Brooks David (2012), "The Campus Tsunami", *The New York Times*, May 3.
- Bull D. David (2013), "From Ripple to Tsunami: The Possible Impact of MOOCs on Higher Education", *DEQuarterly Spring* 2013, 12, 10-11.
- Coates Josh (2013), *MOOCs: Hype or Hope? SXSWedu 2013*, YouTube video accessibile alla pagina web: <www.youtube.com/watch?v=zH7gzPU5Moo> (10/2013).
- dello Iacovo Luca (2013), "L'economia 'sommersa' dei mooc", *Il Sole 24 Ore*, 1 settembre.
- Fazackerley Anna (2012), Interview with Martin Bean, "UK Universities Are Wary of Getting on Board the Mooc Train", *The Guardian*, December 3.
- Formica Piero (2013), "L'istruzione è una startup", *Il Sole 24 Ore*, 1 settembre.
- Hill Phil (2012), "Online Educational Delivery Models: A Descriptive View", *Educause Review* 85, November-December, 85-97.
- Horn Michael, Christensen Clayton (2013), "Beyond the Buzz, Where Are MOOCs Really Going?", published in *Wired.com*, 20 febbraio.
- Katsomitros Alex, Interview with (2013), "Does Europe Need Its Own MOOC?", *The Guardian*, Higher Education Network, March 28.
- Koller Daphne, Ng Andrew (2012), *Moocs: the Coming Revolutions?*, Educause Seminar Video, November 8.
- Marc Parry (2013), "A Star MOOC Professor Defects—at Least for Now", *The Chronicle of Higher Education*, September 3.
- Olds Kris (2013), "Making Sense of Euro MOOCs" (summary of "European MOOCs in Global Context Workshop", June 19-20), University of Wisconsin-Madison, <<http://www.insidehighered.com/blogs/globalhighered/making-sense-euro-moocs>> (10/2013).
- O'Neil Megane (2013), "Obama Proposals for Colleges Highlight Online Courses", *The Chronicle of Higher Education*, August 22.
- Pappano Laura (2012), "The Year of the MOOC", *New York Times*, November 2.
- Ritchie Jane, Spencer Liz (1994), "Qualitative data analysis for applied policy research", in A. Bryman, R.G. Burgess (eds), *Analyzing Qualitative Data*, London, Routledge, 173-194.
- Siemens George (2006), *Knowing Knowledge*, <http://www.elearnspace.org/KnowingKnowledge_LowRes.pdf> (10/2013).
- (2013), "Neoliberalism and MOOCs: Amplifying nonsense", Elearningspace accessible at the page: <www.elearnspace.org/blog/2013/07/08/neoliberalism-and-moocs-amplifying-nonsense/> (10/2013).
- Srivastava Aashish, Thomson S. Bruce (2009), "Framework Analysis: A Qualitative Methodology for Applied Policy Research", *Research Note*, JOAAG 4, 2, 72-79.
- Yang Dannis (2013), "Are We MOOC'd Out?", <Huffingtonpost.com>, March 14.
- Yuan Li, Powell Stephen (2013), *MOOCs and Open Education: Implications for Higher Education. A White Paper*, Bolton, Jisc Cetis; accessibile online: <<http://publications.cetis.ac.uk/wp-content/uploads/2013/03/MOOCs-and-Open-Education.pdf>> (11/2013).

- www.theguardian.com/highereducation-network/blog/2012/aug/08/mooc-coursera-higher-educationinvestment> (09/2013).
- Brooks David (2012), "The Campus Tsunami", *The New York Times*, May 3.
- Bull D. David (2013), "From Ripple to Tsunami: The Possible Impact of MOOCs on Higher Education", *DEQuarterly Spring* 201, 12, 10-11.
- Coates Josh (2013), *MOOCS: Hype or Hope? SXSWedu 2013*, YouTube video accessible at the page: <www.youtube.com/watch?v=zH7gzPU5Moo> (10/2013).
- dello Iacovo Luca (2013), "L'economia 'sommersa' dei mooc", *Il Sole 24 Ore*, September 1.
- Fazackerley Anna (2012), Interview with Martin Bean, "UK Universities Are Wary of Getting on Board the Mooc Train", *The Guardian*, December 3.
- Formica Piero (2013), "L'istruzione è una startup", *Il Sole 24 Ore*, September 1.
- Hill Phil (2012), "Online Educational Delivery Models: A Descriptive View", *Educause Review* 85, November-December, 85-97.
- Horn Michael, Christensen Clayton (2013), "Beyond the Buzz, Where Are MOOCs Really Going?", published in *Wired.com*, 20 February.
- Katsomitros Alex, Interview with (2013), "Does Europe Need Its Own MOOC?", *The Guardian*, Higher Education Network, March 28.
- Koller Daphne, Ng Andrew (2012), *Moocs: the Coming Revolutions?*, Educause Seminar Video, November 8.
- Marc Parry (2013), "A Star MOOC Professor Defects—at Least for Now", *The Chronicle of Higher Education*, September 3.
- Olds Kris (2013), "Making Sense of Euro MOOCs" (summary of "European MOOCs in Global Context Workshop", June 19-20), University of Wisconsin-Madison, <<http://www.insidehighered.com/blogs/globalhighered/making-sense-euro-moocs>> (10/2013).
- O'Neil Megane (2013), "Obama Proposals for Colleges Highlight Online Courses", *The Chronicle of Higher Education*, August 22.
- Pappano Laura (2012), "The Year of the MOOC", *New York Times*, November 2.
- Ritchie Jane, Spencer Liz (1994), "Qualitative data analysis for applied policy research", in A. Bryman, R.G. Burgess (eds), *Analyzing Qualitative Data*, London, Routledge, 173-194.
- Siemens George (2006), *Knowing Knowledge*, <http://www.elearnspace.org/KnowingKnowledge_LowRes.pdf> (10/2013).
- (2013), "Neoliberalism and MOOCs: Amplifying nonsense", Elearnspace accessible at the page: <www.elearnspace.org/blog/2013/07/08/neoliberalism-and-moocs-amplifying-nonsense/> (10/2013).
- Srivastava Aashish, Thomson S. Bruce (2009), "Framework Analysis: A Qualitative Methodology for Applied Policy Research", *Research Note*, JOAAG 4, 2, 72-79.
- Yang Dannis (2013), "Are We MOOC'd Out?", <Huffingtonpost.com>, March 14.
- Yuan Li, Powell Stephen (2013), "MOOCs and Open Education: Implications for Higher Education. A White Paper", Bolton, Jisc Cetis; accessible online: <<http://publications.cetis.ac.uk/wp-content/uploads/2013/03/MOOCs-and-Open-Education.pdf>> (11/2013).

OSSERVATORIO

Lecturas a Jorge Eduardo Eielson y Mario Vargas Llosa

Luz Mary Giraldo

Universidad Nacional de Bogotá (<luzescribe@gmail.com>)

Al hacer una lectura de los diversos artículos que componen *Perú frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita* (2013), publicado en edición bilingüe italiano-español por Firenze University Press, se percibe la importancia de dos autores emblemáticos cuyo pensamiento e interesante obra creativa, así como su conciencia del presente reflejan conocimiento profundo del pasado arcaico y de la historia social, política y cultural de su país. La suma de textos confirma las aseveraciones de Martha Canfield, directora de la edición: son dos creadores cosmopolitas que establecen un permanente diálogo con el mundo prehispánico, con América y con Europa: “estas dos personalidades, ambas sumamente vinculadas a su patria, el Perú, ambas muy atentas al análisis social, histórico y político de esa compleja nación, y ambas fascinadas por las culturas originarias, la incaica y varias preincaicas; siendo ambos, al mismo tiempo, verdaderos cosmopolitas, ciudadanos del mundo, atraídos por los movimientos culturales y europeos, además de los americanos, y protagonistas en primera persona de cambios radicales en la evolución literaria y artística de la segunda mitad del siglo XX”.

Como el título del libro indica, se trata de mostrar a los autores en esa frontera plural trazada en la conjunción del remoto pasado con el presente o, dicho de otra manera, en la tensión existente entre las concepciones míticas y las formas de pensamiento contemporáneo.

Dividido en tres partes, cada una tiene su propósito. La primera está referida a Mario Vargas Llosa, la segunda se concentra en la obra tanto escrita como visual de Jorge Eduardo Eielson y la tercera está formada por dos interesantes artículos que destacan relaciones y contrastes entre los dos. Debe agregarse que el volumen se enriquece con fotografías, imágenes y referencias bibliográficas.

La primera parte, *Teatro, narrativa y modelos clásicos en la obra de Mario Vargas Llosa*, inicia con una presentación suscita de los autores, en la que la directora editorial explica el sentido del libro refiriéndose a la particular importancia de cada uno y a los diversos elementos que como peruanos del mundo los une, para dar paso a una interesante conversación entre el Nobel y el crítico peruano José Miguel Oviedo, en la que se relacionan con vivacidad sus claves de escritura, sus comienzos como autor de teatro, género que define como “ficción viva” (incluso su ocasional intervención como actor en Barcelona, Madrid y México en años recientes), su concepción de la novela y del ensayo, los libros y autores de su

Lettere di Jorge Eduardo Eielson e Mario Vargas Llosa

Luz Mary Giraldo, Università Nazionale di Bogotá
Traduzione italiana di Martha Canfield

Nel fare una lettura dei diversi articoli che compongono il volume *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita* (2013), pubblicato in edizione bilingue italiano-spagnolo dalla Firenze University Press, si percepisce l'importanza dei due emblematici autori, il cui pensiero e la cui importante opera creativa, tanto quanto la loro consapevolezza storica del presente rivelano una profonda conoscenza del passato arcaico e della storia sociale, politica e culturale della loro patria. L'insieme dei testi conferma le considerazioni di Martha Canfield, curatrice del volume: si tratta di due creatori cosmopoliti che stabiliscono un dialogo permanente con il mondo preispanico, con l'America e con l'Europa: "queste due personalità, entrambe fortemente legate alle radici del proprio paese, il Perù, all'analisi sociale, storica e politica di questa complessa nazione e al fascino per le culture originarie, incaica e preincaiche; essendo però entrambi, nello stesso tempo, decisamente cosmopoliti, cittadini del mondo, attirati dai movimenti culturali europei, oltre che americani, e protagonisti essi stessi di svolte cruciali nell'evoluzione letteraria e artistica del secondo Novecento".

Come indica il titolo stesso del libro, si tratta di far vedere i due autori in quella frontiera plurale, tracciata nella congiunzione del passato remoto e del presente o, detto diversamente, nella tensione esistente tra le concezioni mitiche e le forme del pensiero contemporaneo.

Diviso in tre parti, ognuna ha uno scopo ben definito. La prima parte è dedicata a Mario Vargas Llosa, la seconda si concentra sull'opera tanto scritta quanto visiva di Jorge Eduardo Eielson e la terza è costituita da due interessanti saggi che mettono in luce rapporti e contrasti tra i due. Si deve aggiungere che il volume è arricchito da fotografie, immagini e riferimenti bibliografici.

La prima parte, *Teatro, narrativa e modelli classici nell'opera di Mario Vargas Llosa*, inizia con una presentazione succinta degli autori, in cui la curatrice spiega il senso del libro, facendo riferimento particolare alla significativa importanza di ognuno e ai diversi elementi che come peruviani del mondo li collega, per dare passo a un'interessante conversazione tra il Premio Nobel e il critico peruviano José Miguel Oviedo, nella quale si percorrono vivacemente le chiavi della sua scrittura, i suoi inizi come autore di teatro, genere che lui stesso definisce come "finzione viva" (e parla anche della sua occasionale partecipazione come attore a Barcellona, a Madrid e a Città del Messico in anni recenti), la sua concezione del romanzo e della saggistica, i libri e gli autori che lo interessano, la forma in cui anticipa le sue

interés, la forma como adelanta sus ficciones en un verdadero taller de creación literaria. Indudablemente, la vitalidad de este diálogo tiene profunda relación con los artículos que siguen sobre su obra en general o sobre determinadas ficciones y ensayos, en los que se destacan referentes mitológicos, gestos teatrales, temas políticos o históricos, lo policiaco y la conquista de sus personajes femeninos.

Las obras *La Chunga* y *Lituma en los Andes* son respectivamente analizadas por Domenico Antonio Cusato y Alessandro Roco, el primero destacando la técnica teatral y el segundo el género policiaco como una indagación en la historia política y la reescritura o recreación de ciertos mitos que al “americanizarse” universalizan situaciones que rebasan lo andino y lo latinoamericano. Aproximándose a algunos ensayos, Canfield se refiere a Vargas Llosa como verdadero fundador de una literatura imaginativa, creativa, analítica y crítica, y a la importancia que le ha dado a determinados autores, destacando sus relaciones entre literatura y política, historia y literatura, vida privada y ficción narrativa, además de su claridad frente a las dinámicas del multiculturalismo, la globalización y la diversidad. La estudiosa, además, analiza cómo desde *Historia de un deicidio*, dedicado a la obra de Gabriel García Márquez, hasta los ensayos sobre las obras de otros escritores, Vargas Llosa proyecta su propia concepción y teoría de literatura y creación. El artículo de Giulia De Sarlo se detiene en el mundo femenino de la narrativa reciente y el de Héctor Febles señala las relaciones entre novela y testimonio político. De Sarlo relaciona las novelas con épocas y personajes históricos que explora el autor, así como con sus viajes y conocimiento de lugares, y se detiene en el paso de los inolvidables personajes masculinos a los femeninos, quienes se fortalecen y adquieren autonomía al perder la marginalidad que tenían en sus primeras ficciones. El artículo destaca la impronta de Flaubert que Vargas Llosa logra asumir al identificarse con sus propios personajes, incluyendo ese tercer sexo, el *mahu*, presente en *El paraíso en la otra esquina*. El breve artículo de Febles cierra la primera parte y está referido a las relaciones entre literatura y política vistas en la trilogía compuesta por *Historia de Mayta*, *Conversación en la Catedral* y *La guerra del fin del mundo*. Al detenerse en la primera de las mencionadas, él subraya cómo el autor escudriña en la historia para estructurar los hechos políticos en sus ficciones “como la manera de desdecir las maneras de la historia”.

La segunda parte, *La poética del nudo en la obra artística y literaria de Jorge Eduardo Eielson*, se concentra en la obra del poeta, narrador y artista plástico, apuntando a su poesía más reciente, a las relaciones entre el lenguaje del arte y el de las matemáticas, a la visión del laberinto y al encuentro con la poesía visual y la poesía escrita resumida en la imagen de los nudos. Los seis artículos exploran diversas perspectivas: por una parte, Antonella Ciabatti juega desde el título con los pares aprovechados por Eielson e incluye un DVD que en la dinámica de imágenes visuales, sonoras, conceptuales, textuales y teatrales permite mostrar el carácter performativo de su obra. Por otra, Antonio Melis en su texto analiza algunos de los últimos poemas, contextualiza al autor en la tradición poética peruana y en relación con sus conquistas creativas en Europa, destaca los homenajes a Vallejo, Paz y Sologuren, se refiere al disgusto que tenía por la vulgaridad

finzioni in un vero laboratorio di creazione letteraria. Indubbiamente, la vitalità di questo dialogo ha un profondo collegamento con gli articoli che vengono dopo sulla sua opera in generale o su certe finzioni e saggi, in cui emergono riferimenti mitologici, gesti teatrali, tematiche politiche e storiche, il genere poliziesco e la configurazione dei suoi personaggi femminili.

Le opere *La Chunga* e *Il caporale Lituma sulle Ande* sono analizzate, la prima da Domenico Antonio Cusato e la seconda da Alessandro Roco: della prima si mette in evidenza la tecnica teatrale; della seconda, il ricorso al genere poliziesco come un'indagine nella storia politica, e la riscrittura o ricreazione di certi miti che, nell'americanizzarsi, rendono universali situazioni che oltrepassano le frontiere di ciò che in principio è andino o latinoamericano. Studiando alcuni dei saggi di Vargas Llosa, Canfield considera l'autore come vero fondatore di una letteratura immaginativa, creativa, analitica e critica, e mette in risalto l'importanza che lui ha dato a certi scrittori, esaltando i rapporti nella propria opera tra letteratura e politica, storia e letteratura, vita privata e finzione narrativa, oltre alla sua lucidità di fronte alle dinamiche del multiculturalismo, la globalizzazione e la diversità. La studiosa analizza anche come, da *Historia de un deicidio*, dedicato all'opera di Gabriel García Márquez, fino ai vari saggi sulla narrativa di altri scrittori, Vargas Llosa proietta la propria concezione e teoria di letteratura e creazione. L'articolo di Giulia De Sarlo si concentra sul mondo femminile della narrativa più recente e quello di Héctor Febles indica i rapporti tra romanzo e testimonianza politica. De Sarlo collega i romanzi con epoche e personaggi storici indagati dall'autore, così come con i suoi viaggi e le sue ricerche sul posto, e si ferma sul passaggio da tanti indimenticabili personaggi maschili a quelli femminili, i quali si fortificano e acquistano autonomia nel superare la marginalità cui erano ridotti nelle prime finzioni. L'articolo sottolinea l'impronta di Flaubert che Vargas Llosa riuscì ad assumere nell'identificarsi con i suoi personaggi, incluso quello del terzo sesso, il *mahu*, presente in *El paraíso en la otra esquina*. Il breve articolo di Febles chiude la prima parte e si riferisce ai rapporti tra letteratura e politica visti nella trilogia formata da *Historia de Mayta*, *Conversación en la Catedral* y *La guerra del fin del mundo*. Nel trattarsi sulla prima di queste opere, lo studioso fa notare come l'autore scruti nella storia per riorganizzare i fatti politici nelle sue finzioni "come un modo di disdire le maniere della storia".

La seconda parte, *La poetica del nodo nell'opera artistica e letteraria di Jorge Eduardo Eielson*, si concentra nell'opera del poeta, narratore e artista plastico, puntando sulla sua poesia più recente, sui rapporti tra il linguaggio dell'arte e quello della matematica, sulla visione del labirinto e sull'incontro tra poesia visiva e poesia scritta materializzato nell'immagine dei nodi. I sei articoli esplorano prospettive diverse: da una parte, Antonella Ciabatti gioca fin dal titolo con le coppie di concetti usati da Eielson e include un DVD in cui la dinamica delle immagini visive, sonore, concettuali, testuali e teatrali permette di illustrare il carattere performativo della sua opera. Dall'altra, Antonio Melis nel suo testo analizza alcune delle ultime poesie eielsoniane, contestualizza l'autore nella tradizione poetica peruviana e in rapporto con le sue conquiste creative in Europa, mette in risalto gli omaggi a Vallejo, Paz e Sologuren, si riferisce al suo disagio di fronte alla volgarità contemporanea, così

contemporánea, tan expuesta a la inmediatez y tan ajena a mitos y ritos, y a esos nudos precolombinos que le llevaron a anudar su obra total como, en palabras del poeta, una “mezcla de códigos y de sentimientos y de vivencias”, para concluir que “no existe futuro sin raíces”. Por otro lado, Luciano Boi ofrece un interesante análisis comparativo entre la creación artística y el lenguaje matemático de los nudos, los agujeros y los espacios, distinguiendo la materia prima del artista “en la experiencia humana del mundo material”, “el gesto radical de creación” y “un acto de rebeldía”, y la del matemático que se sirve de instrumentos conceptuales para crear objetos matemáticos. Al relacionarlos con diversidad de ejemplos y de autores, concluye que ambos “desarrollan una suerte de singularidad sensible que reside en la capacidad de generar y organizar formas”, que los dos “revelan algo sobre la *interioridad* de nuestro espacio que es invisible para nuestros ojos”, y que en el caso de los *quipus* precolombinos y los de Eielson, existen unos códigos fundamentales que se entrecruzan y ligan con el arquetipo, la quintaesencia del mundo, lo local y lo universal, lo individual y lo cósmico, como una manera de “anudar el arte y la matemática, la materia y la vida, el cuerpo y el espíritu, lo sublime y la experiencia cotidiana, lo sagrado y lo profano”. Aldo Tagliaferri asevera que Jorge Eduardo Eielson es un protagonista ejemplar del siglo XX, por su visión multicultural y nomadismo transnacional e intelectual, como un individuo entre varios mundos, a la vez de entrada y de salida de lo precolombino, de la tradición clásica, de sus contemporáneos y del zen, un individuo que, en otras palabras, asume su experiencia vital y artística como el sabio oriental “consciente de su familiaridad con la nada, sabe reírse incluso de sí mismo”. A partir de la temática del polvo referida a “la figura-tema de la ‘arena’, que es esa materia provisionalmente terminal”, Gaetano Chiappini hace una lectura hermenéutica de la novela *Primera muerte de María*, y analiza la corporeidad del mito y la degradación de la tierra, las cosas y lo humano. Martha Canfield cierra esta segunda parte como “anudando” tanto los textos anteriores como “la imaginación infatigable” del autor que conoce minuciosamente en esa doble poética plástica y verbal. Destaca formas de composición, representaciones de nudos y laberintos, epifanías de lo cotidiano, en fin, la dinámica de una obra inagotable en sus múltiples manifestaciones artísticas y en la que cohabitan formas extremas, como esos cuerpos de luz que revelan “el punto de soldadura entre el pasado precolombino de su país de origen y su presente histórico y artístico”.

En los dos artículos de la tercera parte, *Dos escritores frente a frente*, tanto Daniela Marcheschi como Giovanna Minardi, relacionan a los dos autores en su trabajo con el espacio y la palabra, como humanistas antropológicos que esculpen tiempo y espacio al ir y venir entre la palabra y la imagen, ya desde las referencias al arte, como Vargas Llosa, ya desde la creación poliédrica de Eielson. Y, finalmente, la obligada referencia a Lima como territorio y entidad que los dos autores también exploran con carácter existencial, proyección de los personajes y esencia de cada escritor.

La lectura del libro ofrece a quien lo recorre una visión caleidoscópica de los universos y lenguajes que definen a dos autores peruanos más allá y más acá de sus propias fronteras.

dipendente dall'immediato e così lontana dai miti e dai riti, e infine analizza quei nodi precolombiani che lo portarono ad annodare tutta la sua opera come – nelle parole dello stesso poeta – “un misto di codici, di sentimenti e di vissuto”, per concludere che “non esiste un futuro senza radici”. Luciano Boi offre un'interessante analisi comparata tra la creazione artistica e il linguaggio matematico dei nodi, i buchi e gli spazi, distinguendo la materia prima dell'artista “nell'esperienza umana del mondo materiale”, “il gesto radicale della creazione” e “un atto di ribellione”, e quella del matematico che si serve degli strumenti concettuali per creare oggetti matematici. Nell'accostare gli uni agli altri con diversi esempi e citazioni di vari autori, conclude che entrambi “sviluppano una sorta di sensibilità singolare che risiede nella capacità di generare e organizzare forme”, che entrambi “rivelano qualcosa sull'interiorità del nostro spazio che è invisibile ai nostri occhi”, e che nel caso dei *quipus* precolombiani e quelli di Eielson esistono dei codici fondamentali che si incrociano e si collegano con l'archetipo, la quintessenza del mondo, il locale e l'universale, l'individuale e il cosmico, come una maniera di “annodare l'arte e la matematica, la materia e la vita, il corpo e lo spirito, il sublime e l'esperienza quotidiana, il sacro e il profano”. Aldo Tagliaferri assicura che Jorge Eduardo Eielson è un protagonista esemplare del secolo XX per la sua visione multiculturale e per il suo nomadismo transnazionale e intellettuale, come un individuo tra vari mondi, insieme d'ingresso e di uscita dal precolombiano, dalla tradizione classica, dai suoi contemporanei e dallo zen, un individuo che, in altre parole, assume la sua esperienza vitale e artistica come il saggio orientale “cosciente della sua familiarità con il nulla, sa ridere perfino di se stesso”. A partire dalla tematica della polvere, in riferimento alla “figura-tema della 'arena', che è quella materia provvisoriamente terminale”, Gaetano Chiappini fa una lettura ermeneutica del romanzo *Primera muerte de María*, e analizza la corporeità del mito e il degrado della terra, le cose e la condizione umana. Martha Canfield chiude questa seconda parte “annodando” in un certo modo, sia i testi precedenti che “l'immaginazione infaticabile” dell'autore che lei conosce minuziosamente in quella duplice poetica, plastica e verbale. Mette in risalto forme di composizione, rappresentazioni di nodi e labirinti, epifanie del quotidiano, e infine, la dinamica di un'opera inesauribile nelle sue molteplici manifestazioni artistiche e nella quale convivono forme estreme, tali quei corpi di luce che svelano “il punto di saldatura tra il passato precolombiano del suo paese d'origine e il suo presente storico e artistico”.

Nei due articoli della terza parte, *Due scrittori a confronto*, sia Daniela Marcheschi che Giovanna Minardi analizzano i due autori nel trattamento dello spazio e della parola, come umanisti antropologici che scolpiscono il tempo e lo spazio nell'andare e tornare tra la parola e l'immagine, sia a partire dai riferimenti all'arte, come fa Vargas Llosa, sia a partire dalla creazione poliedrica di Eielson. E, per concludere, l'obbligato riferimento a Lima come territorio e come entità che i due autori esplorano inoltre con carattere esistenziale, proiezione dei personaggi e come essenza di ogni scrittore.

La lettura di questo libro offre a chi lo percorre una visione caleidoscopica degli universi e dei linguaggi che definiscono i due autori peruviani al di là e al di qua delle proprie frontiere.

Reseña de *Perú frontera del mundo: Eielson y Vargas Llosa, de las raíces al compromiso cosmopolita*

Jorge Arbeleche

Academia Nacional de Letras de Uruguay (<jorgearbel@gmail.com>)

Desde antes de su existencia como “Perú”, y previa al mal llamado “descubrimiento”, ya esta zona del mundo americano era, en cierto modo, epicentro del universo conocido a través del desarrollo logrado por sus culturas existentes, como la incaica – entre otras – fundadoras de civilizaciones muy avanzadas en sus conocimientos y en algunas formas de vida y coexistencia, aun en el reconocimiento de que estas opiniones puedan ser objeto de debate. Pero no es este el espacio ni el momento para ello. Ese llamado “Perú” fue, asimismo, luego de la llegada de los españoles, un nuevo centro neurálgico del nuevo mundo colonial recién creado. Y fueron las ciudades de Lima, Buenos Aires, Bogotá y México, capitales de los virreinos del Perú, del Río de la Plata, de la Nueva Granada y de la Nueva España, poderosos núcleos culturales desde donde se irradiaban corrientes políticas y artísticas de diversa índole. Tal fue su influjo que aún hoy, en el siglo XXI, esas grandes metrópolis urbanas, las más grandes de Latinoamérica, son algunas de las que poseen mayor poder cultural.

En el caso de Lima, su irradiación se concentra principalmente en su literatura y bajo el ala superior de la poesía de César Vallejo que trasciende todos los límites y se hace universal.

Por eso es tan importante esta nueva muestra del interés demostrado por el Departamento de Lenguas, Literaturas y Estudios Interculturales de la Università degli Studi di Firenze con esta publicación, que testimonia asimismo la actividad del Centro Cultural Eielson, bajo la dirección de la infatigable y siempre brillante mirada de la Profesora Dra. Martha Canfield. Como alumna dilecta del peruanista Profesor Roberto Paoli, Canfield ha continuado su interés por la literatura de Perú, sumado a la profunda amistad que la unió al artista y escritor Jorge Eduardo Eielson.

En esta publicación bilingüe italiano-español, titulada *Perú frontera del mundo: Eielson y Vargas Llosa, de las raíces al compromiso cosmopolita*, de la que Canfield es coordinadora y ensayista, se reúnen algunos de los nombres de mayor jerarquía intelectual en el mundo académico de Italia y Perú, autores aquí de atractivos artículos con aún inexplorados ángulos de la obra de Vargas Llosa o de Eielson.

Recensione di *Perù frontiera del mondo: Eielson e Vargas Llosa,
dalle radici all'impegno cosmopolita*

Jorge Arbeleche, Accademia nazionale di Lettere, Uruguay
Traduzione di Giulia De Sarlo

Molto prima della sua esistenza come “Perù”, e anteriormente alla cosiddetta – e detta male – “scoperta”, già questa zona del mondo americano era, in un certo senso, l'epicentro dell'universo conosciuto attraverso lo sviluppo raggiunto dalle culture presenti, quali quella incaica, fondatrice di civiltà molto progredite nelle conoscenze scientifiche e in certe organizzazioni della vita sociale e della coesistenza, anche se queste opinioni possono essere ancora oggetto di dibattito. Ma non è questo il momento né lo spazio adatto. Ciò che venne chiamato “Perù” fu anche, dopo l'arrivo degli spagnoli, un nuovo centro nevralgico del Nuovo Mondo coloniale appena fondato. E furono le città di Lima, Buenos Aires, Bogotá, Messico, capitali dei vicereami del Perù, del Rio de la Plata, della Nuova Granada e della Nuova Spagna, potenti nuclei culturali da dove irradiavano correnti politiche e artistiche di diversa natura. La loro influenza è stata talmente grande che ancora oggi, nel secolo XXI, quelle grandi metropoli urbane, le più grandi dell'America latina, sono quelle che possiedono maggiore potere culturale.

Nel caso di Lima, la sua irradiazione si concentra principalmente nella sua letteratura e sotto l'ala superiore della poesia di César Vallejo che trascende tutti i limiti e diventa universale.

Ecco perché è così importante l'interesse che ha dimostrato il Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali dell'Università degli Studi di Firenze con questa pubblicazione, che testimonia inoltre l'attività del Centro Culturale Eielson, sotto la direzione dell'inflessibile e sempre brillante sguardo della Professoressa Martha Canfield. Come allieva diletta del peruvianista Professore Roberto Paoli, la Canfield ha continuato il suo interesse per la letteratura del Perù, che venne a sommarsi alla profonda amicizia che la legò all'artista e scrittore Jorge Eduardo Eielson.

In questa pubblicazione bilingue italiano-spagnolo, intitolata *Perù frontiera del mondo: Eielson e Vargas Llosa, dalle radici all'impegno cosmopolita*, di cui la Canfield è curatrice, ricercatrice e saggista, riunisce alcuni dei nomi di maggiore gerarchia intellettuale nel mondo accademico italiano e peruviano, autori qui di saggi che svelano aspetti molto affascinanti e angoli ancora inesplorati delle opere di Vargas Llosa e di Eielson.

El volumen recoge el trabajo de trece críticos, artistas e investigadores de muy distintas vocaciones: todos juntos, a lo largo de las tres partes y los catorce ensayos que conforman la obra, dibujan un fresco fascinante y multiforme de la trayectoria de los dos escritores, analizando sus respectivos *corpora* y poniendo en paralelo su legado y su proyección hacia el futuro.

La primera parte, “Teatro, narrativa y modelos clásicos en la obra de Mario Vargas Llosa”, ofrece un análisis redondo de la obra del escritor de Arequipa. Abre la sección un diálogo entre el autor y su crítico más cercano y célebre, José Miguel Oviedo: de su mano, recorreremos los momentos más significativos de la trayectoria del autor. Sigue el ensayo de Domenico Antonio Cusato, “*La Chunga* de Mario Vargas Llosa: tiempos y perspectivas de la memoria”, que nos propone una mirada original sobre la escritura teatral de Vargas Llosa, usual (e injustamente) dejada al margen de los estudios críticos sobre el autor. En “Mitos universales y memoria peruana en la narrativa de Vargas Llosa: *Lituma en los Andes*”, Alessandro Rocco retoma una temática profundamente trabajada tanto por Vargas Llosa como por Eielson, y pone en relación una de las más controvertidas novelas del Premio Nobel con el sustrato mítico de la conciencia ya no occidental, sino humana en el más amplio de los sentidos. Canfield, con su estudio “Los ensayos de Vargas Llosa”, se encarga de alargar la mirada del lector hacia otro ámbito poco estudiado, y muy polémico, de la obra del escritor peruano: con ella descubrimos, y redescubrimos, cómo el análisis muy lúcido de la realidad ha acompañado desde siempre el quehacer narrativo de este autor. Giulia De Sarlo investiga el papel de la femineidad en la narrativa del escritor arequipeño, y en “Lo femenino en Vargas Llosa: la narrativa reciente” evidencia su desarrollo en algunas de sus últimas obras. Cierra la sección Hector Febles, con “Mario Vargas Llosa: novela y testimonio político”, en el que el lazo entre vida y ficción, entre empeño y narrativa, queda definitivamente establecido en la obra del autor.

La segunda parte del volumen, que también recoge seis ensayos, está dedicada a la obra plástica y literaria de Jorge Eduardo Eielson. Y esta poliedricidad, tan típica del artista al que nos referimos, se refleja en los estudios que la componen. Con “Estrellas como nudos / Palabras como estrellas”, Antonella Ciabatti propone una suerte de video-instalación en homenaje al artista, recogida en el cd anexo al volumen, que unifica su poesía y su obra artística en un *unicum* de animación y música. Es a la poesía más específicamente que se dedica Antonio Melis, en “Ser y tener en los últimos poemas de Eielson”: en su ensayo, el crítico traza una conexión sumamente interesante entre los últimos poemarios del artista y la obra de otro inmenso poeta peruano, César Vallejo. Por su parte, Luciano Boi cambia completamente de perspectiva, proponiendo en “El fenómeno de la creación en el arte y el lenguaje matemático de los nudos” una visión científica de la obra plástica de Eielson. No se trata en ningún caso de un exceso, ya que el interés del artista peruano por las ciencias, puras y aplicadas, fue una constante de su

Il volume raccoglie il lavoro di tredici esperti, artisti e critici di vocazioni affatto diverse: nelle tre parti e nei quattordici saggi che strutturano l'opera, si va dipingendo un affresco affascinante e multiforme della traiettoria dei due scrittori, attraverso l'analisi dei rispettivi corpora e il parallelismo tra il loro lascito e la loro proiezione nel futuro.

La prima parte del volume, "Teatro, narrativa e modelli classici nell'opera di Mario Vargas Llosa", propone un'analisi esaustiva dell'opera dello scrittore di Arequipa. Inaugura la sezione un dialogo tra l'autore e il suo critico più vicino e celebre, José Miguel Oviedo: dalla sua mano ripercorriamo i momenti più significativi della traiettoria dell'autore. Segue il saggio di Domenico Antonio Cusato, "La Chunga di Mario Vargas Llosa: tempi e prospettive della memoria", che propone una visione originale della scrittura teatrale di Vargas Llosa, di solito ingiustamente tralasciata dalla critica. In "Miti universali e memoria peruviana nella narrativa di Vargas Llosa: *Lituma en los Andes*", Alessandro Rocco riprende una tematica meditata profondamente sia da Vargas Llosa che da Eielson, e mette in relazione uno dei romanzi più controversi del Premio Nobel con il sostrato mitico della coscienza non solo occidentale, ma umana in senso lato. Canfield, con il suo lavoro "La saggistica di Vargas Llosa", si occupa di ampliare lo sguardo fino ad includere un altro ambito poco studiato, e molto polemico, dell'opera dello scrittore peruviano: scopriamo, e riscopriamo, l'analisi lucida della realtà che ha accompagnato da sempre la narrativa di questo autore. Giulia De Sarlo analizza il ruolo della femminilità nella narrativa del nostro, e ne "Il femminile in Vargas Llosa: la narrativa recente", mette in evidenza lo sviluppo di questa tematica in alcune delle sue opere più recenti. Chiude questa prima parte Hector Febles, con "Mario Vargas Llosa: romanzo e testimonianza politica", in cui il *trait d'union* tra vita e finzione, tra impegno e narrativa, nell'opera dell'autore viene sancito definitivamente.

La seconda parte del volume, che a sua volta riunisce sei saggi, è dedicata all'opera plastica e letteraria di Jorge Eduardo Eielson. E questa poliedricità, così tipica dell'artista a cui ci riferiamo, si riflette negli studi critici che la compongono. Con "Stelle come nodi / Parole come stelle", Antonella Ciabatti propone una sorta di video-installazione in omaggio all'artista, visibile nel cd annesso al volume, che riunisce la sua poesia e la sua opera artistica in un *unicum* di animazione e musica. E proprio della poesia, più nello specifico, si occupa Antonio Melis in "Essere e avere nelle ultime poesie di Eielson": nel suo saggio, il critico traccia una connessione davvero interessante tra le ultime raccolte poetiche dell'artista e l'opera di un altro immenso poeta peruviano, César Vallejo. Da parte sua, Luciano Boi cambia completamente prospettiva e propone ne "Il fenomeno della creazione nell'arte e il linguaggio matematico dei nodi" una visione scientifica dell'opera plastica di Eielson. Non si tratta assolutamente di una forzatura, giacché l'interesse dell'artista per la scienza, pura ed applicata, è stata una costante della sua produzione, non solo grafica. Aldo Tagliaferri ci regala un ricordo personale di Eielson nelle vibranti pagine

labor no solamente gráfica. Aldo Tagliaferri nos brinda un recuerdo personal de Eielson en las vibrantes páginas de “Huellas de Jorge”, mientras Gaetano Chiappini, en “El ‘polvo enamorado’ en J.E. Eielson (en *Primera Muerte de María*)”, propone otra faceta del artista, la de novelista, vinculándola con la simbología profundamente peruana del quipu y de la arena, tan trabajada por él también desde el punto de vista plástico. Cierra esta segunda parte Martha Canfield, con “Nudos y laberintos en la obra visual y poética de J.E. Eielson”, una suerte de epítome de la complejidad y la magnificencia de este artista.

Llegamos así a la última sección del volumen: en ella, dos ensayos ponen frente a frente a los dos escritores, tejiendo lazos que el propio lector ha vislumbrado a lo largo del análisis de los textos. Daniela Marcheschi, con “Trabajar la palabra, trabajar el espacio: notas sobre J.E. Eielson y Mario Vargas Llosa”, evidencia no sólo el deseo, sino la necesidad de ambos artistas para poner en relación el arte y la palabra. Giovanna Minardi, en “La Lima literaria de Jorge Eduardo Eielson y Mario Vargas Llosa”, se concentra en el análisis del espacio urbano que los dos artistas llevan a cabo: un espacio, el limeño, cargado para ambos de sugerencias, recuerdos, pasiones y a un tiempo amor y odio.

La mayor originalidad de este libro es sin duda la disposición y la voluntad de unir en un solo volumen dos figuras señeras de la cultura peruana que han trascendido todo límite geográfico, histórico o nacionalista para convertirse en ciudadanos y creadores de la cultura universal: por un lado a Mario Vargas Llosa, cuya estruendosa fama como narrador ha dejado de lado, inmerecidamente, otras muestras de sus múltiples talentos desarrollados en escritos de otros géneros que aquí son rescatadas, como el teatro, la crónica, el periodismo o el ensayo. Por el otro, redescubrimos a Jorge Eduardo Eielson quien, con sus esculturas en tela, o con sus nudos transformados en pinturas, atraviesa la historia para recoger la tradición de los “Quipus” incas y los trae a nuestra actualidad, renovándolos en su esencia y recreándolos. Por eso este artista que se expresa a la vez en el papel y con la tinta para grabar su poética, también se apodera del espacio para moldear sus telas y con ellas organizar un nuevo universo tanto plástico como semántico, ya que no es fácil establecer la frontera entre las dos manifestaciones del arte de Eielson: el espacio es el papel tanto como el papel es el espacio.

Porque es la pasión por el arte – en todos los géneros y manifestaciones–, ejemplarizada en estos dos peruanos de primera línea, la que vertebra esta publicación de enorme atractivo intelectual al que se le suma una rica galería fotográfica que nos muestra el devenir de la naturaleza humana en los rostros y figuras de sus creadores, al lado de la permanencia inmutable de sus creaciones que ya integran el océano de la inmortalidad del arte.

di “Tracce di Jorge”, mentre Gaetano Chiappini, ne “Il ‘polvo enamorado’ in J.E. Eielson (in *Primera muerte de María*)”, propone un altro volto dell’artista, quello del romanziere, e stabilisce un vincolo con la simbologia profondamente peruviana del quipu e della sabbia, da lui molto studiate già dal punto di vista plastico. Martha Canfield conclude questa seconda parte con “Nodi e labirinti nell’opera visiva e poetica di J.E. Eielson”, quasi un’epitome della complessità e della magnificenza di questo artista.

Giungiamo così all’ultima parte del volume: in essa due saggi mettono faccia a faccia i due scrittori, tessendo legami che il lettore stesso ha intravisto durante la lettura dei testi. Daniela Marcheschi, con “Lavorare la parola, lavorare lo spazio: note su J.E. Eielson e Mario Vargas Llosa”, mette in evidenza non solo il desiderio, ma addirittura la necessità di entrambi gli artisti di vincolare l’arte con la parola. Giovanna Minardi, ne “La Lima letteraria di Jorge Eduardo Eielson e Mario Vargas Llosa”, si concentra nell’analisi dello spazio urbano che i due artisti formulano nella loro opera: uno spazio, quello limegno, carico per entrambi di suggestioni, ricordi, passioni, ed odio e amore allo stesso tempo.

L’aspetto più originale di questo libro è l’organizzazione del materiale e la volontà di riunire in un solo volume due grandi personalità della cultura peruviana, che hanno oltrepassato ogni limite geografico, storico o nazionalista per diventare cittadini del mondo e creatori di cultura universale: da una parte Mario Vargas Llosa, la cui grande fama come narratore ha fatto sì che venissero ingiustamente trascurate altre manifestazioni delle sue molteplici doti sviluppate in scritti di altri generi che qui sono invece recuperate, come il teatro, la cronaca, il giornalismo o la saggistica. Dall’altra parte, riscopriamo Jorge Eduardo Eielson, il quale, con le sue sculture in stoffa, o con i suoi nodi diventati pitture, attraversa la storia per raccogliere la tradizione dei “Quipus” degli inca e li porta nel nostro presente, rinnovandoli nella loro essenza e ricreandoli. Ecco perché questo artista che si esprime inoltre con la carta e l’inchiostro per incidere la sua poetica, si impadronisce dello spazio per modellare le sue tele e con esse organizzare un nuovo universo tanto plastico quanto semantico, dato che non è facile stabilire la frontiera tra le due manifestazioni dell’arte di Eielson: lo spazio è la carta tanto quanto la carta è lo spazio.

Ecco perché la passione per l’arte – in tutti i generi e manifestazioni –, illustrata da questi due peruviani di prima linea, sostiene questa pubblicazione di grande interesse intellettuale. A questo si somma una ricca galleria fotografica che ci insegna il divenire della natura umana sui volti e le figure dei suoi creatori, accanto alla permanenza immutabile delle loro creazioni, ormai facenti parte di quell’oceano che definiamo come l’immortalità dell’arte.

Itinerari nei *Multimodal Studies*

A proposito del volume di Maria Grazia Sindoni (2013),
Spoken and Written Discourse in Online Interactions. A Multimodal Approach
(London-New York, Routledge)¹

Ilaria Moschini

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

1. *Gli studi multimodali: origini e prospettive*

Negli ultimi decenni, lo sviluppo tecnologico dei mezzi di comunicazione (dai canali satellitari alla telefonia mobile, da Internet al World Wide Web) ha profondamente modificato il contesto comunicativo globale, dando origine a paradigmi socio-semiotici complessi. In particolare, l'espansione pervasiva dei mezzi di comunicazione digitale ha amplificato la creazione e la fruizione di generi e sotto-generi testuali cosiddetti "multimodali" in cui diversi codici comunicativi partecipano alla creazione finale del significato. Tale mutamento non soltanto ha interessato aree che possiamo definire di intrattenimento come il cinema o la televisione, ma ha profondamente modificato i registri comunicativi di soggetti quali – ad esempio – le istituzioni scolastiche (Kress 2010, 46) o le multinazionali (Garzone, Poncini, Catenaccio 2007) che, fino a pochi anni fa, erano tendenzialmente monomodali e caratterizzati da fissità formale.

In questo vasto e articolato scenario comunicativo, agli studi di linguistica tradizionale si sono progressivamente affiancati approcci analitici che integrano l'indagine della lingua con l'esame di categorie audio-visive o, più genericamente, multimodali al fine di decodificare la polimorfica testualità digitale. I cosiddetti "studi multimodali" costituiscono, infatti, uno sviluppo relativamente recente dei *discourse studies* e nascono proprio con lo scopo di comprendere i processi di significazione che avvengono in fenomeni testuali complessi (O'Halloran 2011, 120). Si configurano, inoltre, come un approccio interdisciplinare volto all'esame di problematiche legate ai cambiamenti in atto nelle istanze comunicative e rappresentative delle società contemporanee, che si sono verificati a seguito della suddetta evoluzione tecnologica dei mezzi di comunicazione di massa (Bezemer 2012). Oltre alla catalogazione delle varie risorse semiotiche e all'identificazione delle loro "grammatiche", l'analisi multimodale intende esaminare le relazioni "inter-modali" tra dette risorse e l'espansione semantica che ne deriva (Jewitt 2009, 17). La *multimodal analysis* si occupa, inoltre, di tracciare i processi di "ri-semiotizzazione" dei significati

nel loro migrare tra i diversi testi/contesti comunicativi (Lemke 2001, Iedema 2003), nonché di identificare le pratiche di progettazione, produzione e distribuzione delle risorse multimodali nei vari contesti sociali (Kress e van Leeuwen 2001; van Leeuwen 2008).

Storicamente i *multimodal studies* traggono origine dai lavori di O'Toole (1994) e di Kress e van Leeuwen (1996) e, a partire dagli anni Novanta, hanno contribuito alla progressiva catalogazione delle risorse semiotiche che gli individui possono utilizzare per produrre testi e creare significati (Jewitt 2009, 16). Uno dei principali fondamenti teorici degli studi multimodali è costituito dalla linguistica sistemico-funzionale di Michael Halliday (Martin 2011, 101), la cui concezione relazionale del linguaggio inteso come sistema stratificato di segni prende le mosse da Saussure e da Hjelmslev, mentre da Firth mutua la teoria del significato come uso. È noto che la visione hallidayana della linguistica come semiotica sociale elabora il rapporto tra la configurazione interna del linguaggio e l'organizzazione sociale della comunicazione. In questo contesto, la teoria grammaticale si trasforma in un potente strumento per comprendere i processi discorsivi dominanti e decodificare così la costruzione sociale della realtà, intendendo la lingua come una vera e propria metafora dell'azione sociale. Proprio da Halliday sia O'Toole, sia Kress e van Leeuwen derivano il loro approccio socio-semiotico al linguaggio e con esso danno vita ad un modello di significazione che concettualizza parole, immagini e suoni come sistemi interrelati di strutture significanti. In accordo con Halliday, infatti, le risorse semiotiche sono considerate "system[s] of meanings that constitute the 'reality' of the culture" (1978, 123).

Una panoramica dei diversi – quanto complementari – approcci teorici agli studi multimodali è stata tracciata da Günther Kress, nel corso della VI Conferenza Internazionale sulla Multimodalità svoltasi a Londra nell'agosto del 2012, dove egli ha identificato tre macro-aree: una prospettiva socio-semiotica, originariamente associata a Kress e van Leeuwen; un approccio sistemico-funzionale derivante da O'Toole che ha trovato primaria espressione nei lavori di Baldry e Thibaut (2005) e di O'Halloran (2004; 2005); un filone interazionale, legato inizialmente alle indagini di Scollon e Scollon (2003; 2004) e di Norris (2004). Quest'ultimo filone sposta l'attenzione dalla rappresentazione e dalla comunicazione – che sono il fulcro degli altri due approcci – verso l'interazione fra individui e unisce l'analisi conversazionale a quella di altri elementi quali lo sguardo, la gestualità, la postura, finanche lo spazio e gli oggetti in esso contenuti, perché li considera componenti fondamentali per comprendere la suddetta interazione tra soggetti in un dato contesto (Jones 2005; Norris e Jones 2005).

Sia la visione sistemico-funzionale sia quella più prettamente socio-semiotica offrono – invece – prospettive complementari sull'intreccio di testo, società e cultura e sul loro instanzarsi in pratiche discorsive e testuali, entrambe derivanti dall'approccio di matrice hallidayana (Iedema 2003). Come spiega

O'Halloran (2011), infatti, tre sono i concetti principali attraverso cui l'analisi socio-culturale si ancora allo studio di esempi concreti di "language in use".

Il primo è una concettualizzazione del significato che collega le componenti basilari del testo a strutture semantiche attraverso sistemi lessico-grammaticali interrelati e, queste, al contesto situazionale e culturale in cui ha luogo l'atto comunicativo. Il secondo è la teoria metafunzionale che configura il potenziale di significazione delle risorse semiotiche in tre diverse metafunzioni: la funzione ideazionale (che mira a descrivere il mondo circostante); la funzione interpersonale (che esprime le relazioni sociali coinvolte nell'atto comunicativo); la funzione testuale (che si occupa dell'organizzazione del significato in testi coerenti e relative unità). Il terzo e ultimo concetto, la realizzazione testuale, mette in relazione le scelte effettive compiute in un testo al potenziale sistemico di significazione attraverso livelli intermedi – i registri – che offrono schemi già organizzati di scelte semantico-testuali.

A partire dalla metà degli anni Duemila, la ricerca sulla multimodalità si è rapidamente estesa e ha dato vita al fiorire di pubblicazioni nei diversi rami della stessa. Senza avere la pretesa di fornirne un elenco esaustivo, cito Jewitt (2006), Unsworth (2008), Mavers (2010), Gee e Hayes (2011) nel campo della ricerca pedagogica; O'Halloran (2005) e Baldry (2011) per lo studio dei linguaggi scientifici; Ventola e Moya (2009), Bednarek e Martin (2010) sulla teoria della multimodalità; Djonov (2007), Machin e van Leeuwen (2007), Adami (2009), Lemke (2009), Martinec e van Leeuwen (2009), Moschini (2011), Thibault (2007; 2008; 2012), Cambria, Arizzi, Coccetta (2012) per i *media/new media studies*.

Non stupisce, quindi, che si sia sviluppato un dibattito mondiale sulla natura di questo campo emergente di studi, sui suoi approcci e sulle sue metodologie (Jewitt 2009) che, con ogni probabilità, andranno incontro nei prossimi anni a un progressivo sviluppo accompagnato da una contestuale sistematizzazione (O'Halloran e Smith 2011). Tuttavia, l'analisi multimodale, con il suo mutamento paradigmatico dallo studio della sola lingua allo studio della lingua integrata da altre risorse semiotiche, rappresenta un esempio di passaggio da quella che Halliday (1991, 39) definisce una "age of disciplines", ciascuna con il proprio dominio, la propria teoria e il proprio metodo scientifico a una "age of themes", ovvero, un'era in cui studiosi con varie prospettive uniscono i propri sforzi per affrontare le sfide scientifiche della nostra epoca, in questo caso, la complessa e polimorfica testualità contemporanea.

2. *Lingua parlata e lingua scritta nell'era digitale: un'analisi integrata*

Il volume di Maria Grazia Sindoni, dal titolo *Spoken and Written Discourse in Online Interactions. A Multimodal Approach* (2013), pubblicato nella collana di studi multimodali curata da Kay O'Halloran, offre un valido esempio di come si possano integrare prospettive spesso ritenute divergenti nell'affrontare

lo studio di un oggetto complesso quale la testualità digitale. In linea con quanto teorizzato da Ong (1982), l'autrice esamina – con strumenti semiotico-linguistici – la presunta ibridazione di lingua parlata e di lingua scritta, nelle pratiche interazionali digitali, attraverso l'analisi di tre tipologie di testi: le videochat, i blog e i commenti a un video virale su YouTube.

Il libro è diviso in quattro capitoli e si apre con un'introduzione di ampio respiro che definisce la cornice metodologica di riferimento in cui l'oggetto di studio è, *in primis*, contestualizzato in un quadro storico-sociale che traccia l'evolversi della tradizione orale e di quella scritta nelle diverse culture e prende in considerazione alcune delle principali strategie ideologico-discorsive che strutturano la retorica di potere che è dominante nella società contemporanea. Successivamente, l'autrice passa in rassegna quelle che, da un punto di vista linguistico, costituiscono le caratteristiche principali sia dello "spoken" sia del "written discourse", offrendo così una versione "stereotipata" (Biber 1988) di entrambe le modalità linguistiche, come anche dei contesti materiali dove dette modalità hanno trovato realizzazione. Tale disamina costituisce il necessario punto di partenza per introdurre – nell'ultima parte del primo capitolo – la riflessione su come le due pratiche discorsive trovino applicazione nel mondo digitale, in termini di materialità, autorialità, produzione, interazione, ricezione e così via. Il capitolo si conclude con una presentazione dei dati e delle principali metodologie adottate nel progetto di ricerca. Qui, Sindoni afferma che – dal punto di vista linguistico – una valida cornice teorica per analizzare la variazione all'interno delle caratteristiche epistemiche delle due modalità sopra elencate è l'approccio lessicale e, in particolare, l'individuazione di "keywords" e di "key clusters", poiché la presenza di un determinato lessico può essere considerata l'indicatore di una probabile variazione di *mode* (Scott e Tribble 2006; Bondi e Scott 2010).

Tale approccio quantitativo viene utilizzato più sistematicamente dall'autrice nei capitoli terzo e quarto, dedicati all'analisi dei blog e di YouTube, la celebre piattaforma di *video-sharing*; mentre, nel secondo capitolo, la disamina dell'interazione spontanea tra i partecipanti ad una web-chat è condotta con una metodologia di stampo qualitativo che unisce gli strumenti teorici e descrittivi della *conversation analysis* (Hutchby e Wooffitt 2008 [1998]) ad elementi di "prossemica digitale" (Heath e Luff 2000), concetti chiave della teoria sociologica (Goffman 1971) e della cinetica visiva (Gibson 1986 [1979]), alla suddetta prospettiva interazionale degli studi sulla multimodalità (Norris 2004). Attraverso l'analisi di un *corpus* di oltre trecento ore di conversazione digitale nella *chat room* SpeakEnglish della piattaforma Camfrog, l'autrice vuole monitorare il processo da lei definito – sulla scia di Halliday – di *mode-switching*, ovvero, l'alternanza tra le due modalità linguistiche all'interno dello stesso atto comunicativo e con la specifica finalità di portare avanti l'interazione. L'indagine evidenzia un basso livello di *mode-switching* (corrispondente a circa il 16% dell'intero *corpus*), tuttavia è in grado di rilevare in esso alcuni schemi utilizzati dai partecipanti alle *web-chats* quali, ad esempio, la gestione

dell'alternanza nella comunicazione, l'esigenza di superare eventuali difficoltà tecnologiche (connessione lenta, microfono non funzionante), ecc.

Il terzo capitolo rappresenta, invece, un'incursione nel mondo dei blog che ha la finalità di scoprire se la progressiva commistione con le comunità di *social networking* di una tipologia testuale (ritenuta comunemente la realizzazione digitale di strategie di autopresentazione) stia trasformando detti testi in una pratica discorsiva più comunitaria e multi-semiotica. A tale proposito, l'autrice seleziona un *corpus* di *blog entries* dalla community LiveJournal e lo analizza in termini di *semiotic resource integration* e *language mode variation*. Le due analisi vengono condotte parallelamente su due set di dati: uno contenente le annotazioni delle principali risorse semiotiche utilizzate, l'altro contenente i dati puramente verbali, su cui Sindoni effettua lo studio della variazione lessicale che, come abbiamo visto, viene considerato un indicatore del potenziale mutamento di registro testuale (Biber 2003).

Dall'analisi manuale e qualitativa delle risorse semiotiche presenti nel campione esaminato, sembra emergere che, qualora gli utenti operino in ambienti digitali poco strutturati (ovvero, la cui progettazione non prevede in origine un alto livello di integrazione di risorse), l'utilizzo di dette risorse non è bilanciato – al contrario, gli utenti tendono a favorire un approccio monomodale, anche se non sempre verbale. D'altra parte, dai risultati della *keyness analysis* (che, come noto, misura l'inusualità statistica dell'occorrenza di una *keyword* o di un *lexical bundle*) effettuata sul dataset verbale e successivamente confrontato con l'ICE GB *corpus*, *International Corpus of English, Great Britain* (a sua volta suddiviso in due *sub-corpora* al fine di esplorare la variazione tra *spoken* e *written discourse*), emerge che i testi contenuti nel *corpus* estratto da LiveJournal presentano una struttura altamente ibridata e polimorfica, che potrebbe essere situata in una sorta di "liminalità" tra lingua parlata e lingua scritta. Tutte le *entries*, infatti, nonostante siano dei testi scritti, mostrano diverse caratteristiche che possono essere associate alla lingua parlata, pur mancando di classici marcatori di interazione quali – ad esempio – le interiezioni. Allo stesso tempo, la loro struttura testuale mostra la presenza di un elevato numero di forme contratte, di pronomi personali, di frasi preposizionali nonché di frasi nominali collegate principalmente a parti del corpo ("head", "hand", ecc.) o ad attività mentali ("mind", ecc.). Si tratta di caratteristiche generalmente associate a uno stile informale e, al contempo, descrittivo, con un alto livello di personalizzazione.

Questi risultati sembrerebbero essere confermati dall'analisi dei *lexical bundles*, che evidenzia come nel LiveJournal *corpus* vi sia un'alta incidenza dei cosiddetti "stance bundles" (ovvero, conglomerati lessicali che esprimono valutazioni epistemiche e attitudinali) e di "referential bundles" – gruppi di parole che direttamente chiamano in causa un'entità definita oppure vi fanno riferimento attraverso espressioni deittiche (Biber, Conrad e Cortés 2004). I primi sono, infatti, molto comuni in un registro conversazionale (Biber e

Barbieri 2007), i secondi sono generalmente associati nel *dataset* a una finalità descrittiva, che è propria sia del registro linguistico parlato sia di quello scritto.

Il capitolo conclusivo è, invece, dedicato allo studio dei commenti postati a un video virale su YouTube² in un arco temporale di due anni. Il *corpus* dei commenti ha lo scopo di monitorare l'andamento della conversazione digitale attraverso lo scambio di metatesti ed è stato analizzato integrando un esame della variazione tra i registri di *spoken/written discourse* con la *corpus-based lexical analysis* e con lo studio della prosodia semantica (Stubbs 2001) e della *semantic preference* (Sinclair 1996) di lessemi e conglomerati lessicali.

Dall'indagine emerge che l'interazione tra coloro che postano i commenti è molto debole, mentre quella con il testo "sorgente", ovvero il video, appare decisamente rilevante. Un risultato che infrange i principi conversazionali di Grice (1952), in particolare la massima di pertinenza (Adami 2009). Tale risultato è stato spiegato da Sindoni invocando una "multimodal relevance maxim" che adatta il modello di Grice alle interazioni sulla piattaforma di *video-sharing*, per cercare di comprendere/evidenziare la relazione dinamica tra risorse verbali e altre risorse semiotiche nel suddetto contesto comunicativo. Secondo tale massima di pertinenza multimodale, i commenti dovrebbero essere in tema con il *focus* primario dell'interazione e con la più rilevante fonte semiotica, ovvero, il video stesso.

I risultati ottenuti nei tre diversi quadri analitici, portano l'autrice a formulare la conclusione che la lingua ricopra ancora un ruolo centrale, anche nella polimorfica testualità digitale in cui nuove forme e nuovi schemi di alternanza tra *spoken e written discourse* e di interrelazione tra le diverse risorse semiotiche sono resi possibili dall'evoluzione tecnologica. Sindoni auspica, inoltre, che diverse discipline con i loro strumenti "uniscano le forze" e abbattano i loro confini epistemologici per comprendere appieno l'effettiva portata di un fenomeno storico, sociale e culturale, oltre che semiotico-linguistico, paragonabile all'invenzione della stampa.

A tale proposito, concordo pienamente con la collega quando evidenzia i limiti e le complessità del costruire *corpora* di riferimento, a causa della struttura articolata e in continua evoluzione dei testi digitali e mi chiedo, a mo' di conclusione, se l'analisi della testualità digitale non possa essere ulteriormente "integrata" – in pieno spirito hallidayano – dall'uso delle moderne tecnologie che permettono l'esame di grandi quantità di dati (i cosiddetti *big data*), attualmente utilizzate principalmente in ambito commerciale e politico.

Note

¹ Riporto qui di seguito il riferimento bibliografico completo: Sindoni Maria Grazia (2013), *Spoken and Written Discourse in Online Interactions. A Multimodal Approach*, London-New York, Routledge, 240 pp. ISBN 978-0-415-52316-5.

² *Charlie bit my finger – again!*, <http://www.youtube.com/watch?v=_OBlgSzsSM&feature=related> (09/2013).

Riferimenti bibliografici

- (1952) Grice Paul H., "Logic and Conversation", in P. Cole, J. Morgan (eds), *Syntax and Semantics, 3: Speech Acts*, New York, Academic Press, 41-58.
- (1971) Goffman Erving, *Relations in Public: Microstudies in the Public Order*, London, Allen Lane, Penguin.
- (1978) Halliday Michael A.K., *Language as Social Semiotics*, London, Edward Arnold.
- (1982) Ong Walter, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, London, Methuen.
- (1986 [1979]) Gibson James J., *The Ecological Approach to Visual Perception*, Hillsdale (NJ)-London, Lawrence Erlbaum.
- (1988) Biber Douglas, *Variation Across Speech and Writing*, Cambridge, Cambridge UP.
- (1991) Halliday Michael A.K., "Towards Probabilistic Interpretations", in E. Ventola (ed.), *Functional and Systemic Linguistics Approaches and Uses*, Berlin, Mouton de Gruyter, 39-61.
- (1994) O'Toole Michael, *The Language of Displayed Art*, London, Leicester UP.
- (1996) Kress Günther, van Leeuwen Theo, *Reading Images: The Grammar of Visual Design*, London-New York, Routledge.
- (1996) Sinclair John, "The Search for Units of Meaning", *Textus* 9, 1, 75-106.
- (2000) Heath Christian, Luff Paul, *Technology-in-Action*, Cambridge, Cambridge UP.
- (2001) Kress Günther, van Leeuwen Theo, *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*, London, Hodder Arnold.
- (2001) Lemke Jay L., "Discursive Technologies and the Social Organization of Meaning", in R. Wodak (ed.), *Folia Linguistica, Critical Discourse Analysis in Postmodern Societies*, Special Issue, vol. XXXV/1-2, 79-97.
- (2001) Stubbs Michael, *Words and Phrases. Corpus Studies of Lexical Semantics*, Oxford, Blackwell.
- (2003) Biber Douglas, "Lexical Bundles in Academic Speech and Writing", in B. Lewandowska-Tomaszczyk (ed.), *Practical Applications in Language and Computers*, Frankfurt, Peter Lang, 165-178.
- (2003) Iedema Rick A.M., "Multimodality, Resemiotization: Extending the Analysis of Discourse as Multisemiotic Practice", *Visual Communication* 2, 1, 29-57.
- (2003) Scollon Ron, Wong Scollon Suzanne, *Discourses in Place: Language in the Material World*, London-New York, Routledge.
- (2004) Biber Douglas, Conrad Susan, Cortés Viviana, "If you look at...: Lexical Bundles in University Teaching and Textbooks", *Applied Linguistics* 25, 3, 371-405.
- (2004) Norris Sigrid, *Analyzing Multimodal Interaction: a Metodological Framework*, London-New York, Routledge.
- (2004) O'Halloran Kay L., *Multimodal Discourse Analysis: Systemic Functional Perspectives*, London-New York, Continuum.
- (2004) Scollon Ron, Wong Scollon Suzie, *Nexus Analysis: Discourse and the Emerging Internet*, London-New York, Routledge.
- (2005) Baldry Anthony, Thibault Paul J., *Multimodal Transcription and Text Analysis. A Multimedia Toolkit with Associated On-line Course*, London, Equinox.
- (2005) Jones Rodney H., "'You show me yours, I'll show you mine': the negotiation of shifts from textual to visual modes in computer mediated interaction among gay men", *Visual Communication* 4, 1, 69-92.

- (2005) Norris Sigrid, Jones Rodney H. (eds), *Discourse in Action: Introducing Mediated Discourse Analysis*, London-New York, Routledge.
- (2005) O'Halloran Kay L., *Mathematical Discourse. Language, Symbolism and Visual Images*, London-New York, Continuum.
- (2006) Jewitt Carey, *Technology, Literacy and Learning: a Multimodal Approach*, London-New York, Routledge.
- (2006) Scott Mike, Tribble Christopher, *Textual Patterns. Key Words and Corpus Analysis in Language Education*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.
- (2007) Biber Douglas, Barbieri Federica, "Lexical Bundles in University Spoken and Written Registers", *English for Specific Purposes* 26, 263-286.
- (2007) Djonov Emilia, "Website Hierarchy and the Interaction between Content Organization, Webpage and Navigation Design: a Systemic Functional Hypermedia Discourse Analysis Perspective", *Information Design Journal* 15, 2, 144-162.
- (2007) Garzone Giuliana, Poncini Gina, Catenaccio Paola (eds), *Multimodality in Corporate Communication. Web Genres and Discursive Identity*, Milano, Franco Angeli.
- (2007) Machin David, van Leeuwen Theo, *Global Media Discourse. A Critical Introduction*, London-New York, Routledge.
- (2007) Thibault Paul J., "Writing, Graphology, and Visual Semiosis", in T.D. Royce, W.L. Bowcher (eds), *New Directions in the Analysis of Multimodal Discourse*, Mahwah (NJ)-London, Laurence Erlbaum, 111-145.
- (2008 [1998]) Hutchby Ian, Wooffitt Robin, *Conversation Analysis*, Cambridge, Polity Press.
- (2008) Thibault Paul J., "Face-to-face Communication and Body Language", in K. Knapp, G. Ardos (eds), *Handbook of Applied Linguistics (HAL), Linguistics for Problem Solving: Perspectives on Communication Competence, Language and Communication Problems, and Practical Solutions. Volume 2: Interpersonal Communication*, Berlin, Mouton, 285-330.
- (2008) Unsworth Len, *Multimodal Semiotics: Functional Analysis in Contexts of Education*, London-New York, Continuum.
- (2008) van Leeuwen Theo, *Discourse and Practice: New Tools for Critical Discourse Analysis*, Oxford, Oxford UP.
- (2009) Adami Elisabetta, "'We/You Tube': Exploring Sign-Making in Video-interaction", *Visual Communication* 8, 4, 379-399.
- (2009) Jewitt Carey, "An Introduction to Multimodality", in Id. (ed.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, London-New York, Routledge, 14-27.
- (2009) Lemke Jay L., "Multimodality, Identity and Time", in C. Jewitt (ed.), *The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*, London-New York, Routledge, 140-150.
- (2009) Martinec Radan, van Leeuwen Theo, *The Language of New Media Design*, London-New York, Routledge.
- (2009) Ventola Eija, Moya Jesús (eds), *The World Told and the World Shown: Multimodal Issues*, Hampshire, Palgrave Macmillian.
- (2010) Bednarek Monica, Martin James (eds), *New Discourse on Language: Functional Perspectives on Multimodality, Identity and Affiliation*, London-New York, Continuum.
- (2010) Bondi Marina, Scott Mike (eds), *Keyness in Texts*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins.

- (2010) Kress Günther, *Multimodality. A Social Semiotic Approach to Contemporary Communication*, London-New York, Routledge.
- (2010) Mavers Diane, *Children's Drawing and Writing: the Remarkable in the Unremarkable*, London-New York, Routledge.
- (2011) Baldry Anthony, *Exploring Web Genres. Exploring Scientific English*, Como-Pavia, Ibis.
- (2011) Gee James Paul, Hayes Elisabeth, *Language and Learning in the Digital Age*, London-New York, Routledge.
- (2011) Martin James R., "Systemic Functional Linguistics", in K. Hyland, B. Paltridge (eds), *The Continuum Companion to Discourse Analysis*, London-New York, Continuum, 101-119.
- (2011) Moschini Ilaria, "Music and Series: the Verbalizing Role of Soundtrack Lyrics from TV Series to User-generated Narrations", *Visual Communication* 10, 2, 193-208.
- (2011) O'Halloran Kay L., "Multimodal Discourse Analysis", in K. Hyland, B. Paltridge (eds), *The Continuum Companion to Discourse Analysis*, London-New York, Continuum, 120-137.
- (2011) O'Halloran Kay L., Smith Bradley A. (eds), *Multimodal Studies. Exploring Issues and Domains*, London-New York, Routledge.
- (2012) Bezemer Jeff, *What is Multimodality?*, <<http://mode.ioe.ac.uk/2012/02/16/what-is-multimodality>> (09/2013).
- (2012) Cambria Mariavita, Arizzi Cristina, Coccetta Francesca, *Web Genres and Web Tools*, Como-Pavia, Ibis.
- (2012) Thibault Paul J., "Hypermedia Selves and Hypermedia Stories: Narrativity, Writing, and Normativity in Personal Blogs", in M. Cambria, C. Arizzi, F. Coccetta, *Web Genres and Web Tools*, Como-Pavia, Ibis, 7-49.
- (2013) Sindoni Maria Grazia, *Spoken and Written Discourse in Online Interactions. A Multimodal Approach*, London-New York, Routledge.

Un nuovo modo per ricordare

A proposito del volume curato da Robert Fisher e Daniel Říha (2012),
Remembering Digitally
(Oxford, Inter-Disciplinary Press,
eBook: <<http://www.inter-disciplinary.net/publishing/id-press/>>)¹

Stefania Mella

Università degli Studi di Padova (<stefania.mella@studenti.unipd.it>)

Negli ultimi tempi il concetto di “memoria digitale” è stato oggetto di molti studi interdisciplinari, come dimostrano ad esempio le Conferenze internazionali “Digital Memories” organizzate dal network <Inter-Disciplinary.Net>, arrivate quest’anno alla loro quinta edizione. Nel corso di queste conferenze è stata presentata un’ampia gamma di studi che prendono posizioni differenti nell’analizzare e nel valorizzare le memorie digitalizzate, quest’ultime intese sia come il riflesso o la sostituzione della nostra memoria individuale o collettiva, sia come la creazione di memorie all’interno del mondo digitale.

Alla fine dello scorso anno è uscito l’eBook *Remembering Digitally*, curato da Robert Fisher e Daniel Říha e pubblicato a Oxford dalla Inter-Disciplinary Press. Si tratta di un volume che raccoglie alcuni degli studi più interessanti presentati durante la IV Conferenza internazionale “Digital Memories”, che ha avuto luogo a Praga dal 15 al 17 marzo 2012. In questa sede sono stati presentati lavori da parte di accademici e studiosi provenienti da diverse sfere culturali e dai più svariati campi di studi, accomunati però dalla volontà di evidenziare le relazioni esistenti tra il fattore della memoria e le tecnologie digitali, e introducendo al tempo stesso vari approcci alla questione odierna della digitalizzazione come modalità per ricordare ed evitare qualsiasi forma di oblio. Le nuove tecnologie informatiche permettono infatti l’elaborazione, l’archiviazione e la distribuzione di dati, e per questo la “forma digitalizzata” è stata rapidamente integrata nelle pratiche per la rievocazione: al giorno d’oggi una delle nuove forme di memoria è rappresentata dai documenti digitalizzati, di certo una straordinaria risorsa per il pubblico.

L’eBook *Remembering Digitally* presenta sei contributi raggruppati in tre differenti unità tematiche, una suddivisione che, a mio avviso, risulta un po’ forzata e a tratti priva di una certa organicità. Date le infinite sfumature che può assumere la materia in questione, non sempre facilmente segmentabile in compartimenti tematici ben distinti, il volume avrebbe trovato una maggior

coerenza se gli editori avessero optato per un'articolazione che prevedesse una divisione tra la riflessione critica e teorica sul fenomeno delle "memorie digitali" e la riflessione che muove a partire da precisi studi pratici e progetti realizzati o in corso.

La prima parte presente nell'eBook, chiamata *Concepts in Digitizing Individual and Community Memory*, riguarda due studi teorici incentrati sulla digitalizzazione della memoria nell'epoca moderna. Il saggio d'apertura, intitolato *Digitalized Memory and The Loss of Social Memory* (3-14) e scritto a quattro mani da Dilek Özhan Koçak, ricercatrice della Facoltà di Scienze della Comunicazione dell'Università di Marmara (Turchia), e Orhan Kemal Koçak, professore associato all'Università Beykent (Turchia), è sicuramente uno dei contributi più stimolanti presenti all'interno del volume. I due studiosi focalizzano la loro attenzione sulle ripercussioni del processo di digitalizzazione nella memoria della società (Jan Assmann 2011). Secondo il loro punto di vista, le opere architettoniche come i monumenti o le statue, nonché le cerimonie tradizionali che si presentano con una certa regolarità (basti pensare ad esempio ai rituali dei matrimoni) aiutano a proteggere le identità e garantire la compattezza temporale e spaziale dei gruppi, assicurando la sopravvivenza e la riproduzione delle identità culturali. L'adozione delle ICT digitali (Bell 2001) sarebbe a loro avviso insufficiente a garantire e preservare la memoria e l'identità sociale, incidendo quindi negativamente sulla relazione tra il tempo e lo spazio nella società. Se, con la cultura digitale, il tempo e la memoria scompaiono (Misztal Barbara 2010), il mondo moderno perde diverse dimensioni di realtà, divenendo una società monodimensionale (Marcuse 2002), e questo andrebbe a vantaggio della classe dominante. Quest'ultima, infatti, vede il passato come un nemico che deve essere distrutto, poiché include errori permanenti; solo attraverso la cancellazione del passato, il presente può prevalere senza obiezioni e diventare l'unica decisione possibile. La conclusione a cui Dilek Özhan Koçak e Orhan Kemal Koçak approdano è quella di dover dominare il presente e resistere agli elementi che vogliono rendere passiva la società, fatto questo che è possibile unicamente attraverso il dominio assoluto del passato: solo mediante la padronanza del passato la società può avere la capacità di essere critica nei confronti dell'apparenza ingannevole del presente, e per farlo bisogna prendere in causa la memoria e il continuo ricordo.

A questo contributo critico nei confronti delle nuove tecnologie digitali segue il saggio *Memory and Place: From Ancient Individual Memory to Cyberspace as Contemporary Collective Memory* (15-25) redatto da Segah Sak, che mostra invece una posizione decisamente più ottimistica. La dottoranda della Facoltà di Arte, Design e Architettura dell'Università Bilkent (Turchia) ricerca specifiche analogie tra la memoria e il cyberspazio e giunge alla conclusione che il cyberspazio costituisce una forma contemporanea di memoria collettiva (Kansteiner 2002). Il suo contributo, che presenta una panoramica degli studi teorici circa la memoria nel tempo, rivelando l'importanza del rapporto spazio-memoria, è scorrevole e ben strutturato. Inizia con un riferimento ai filosofi

greci e ai retori romani (Aristotele 2007; Cicerone 2007), che sono stati i primi a portare il piano della discussione sulla memoria e a trattare la memoria come superficie sulla quale le immagini del passato vengono trasmesse; si passa poi al pensiero medioevale, quando il quadro generale delle immagini ha acquistato spazialità e le superfici sono diventate dal punto di vista concettuale luoghi che contenevano immagini mentali per rievocazioni migliori (Bergson 1896). La studiosa sottolinea come l'attribuzione di caratteristiche spaziali alla memoria è stata adottata da molti pensatori successivi, inclusi i teorici contemporanei di architettura e di urbanistica, e l'associazione di memoria e spazio è stata centrale in numerosi studi di molte discipline. Alla luce delle teorie presentate e degli studi elaborati nel corso degli ultimi anni, l'autrice afferma che l'associazione di memoria e spazio è bilaterale e questa reciprocità emerge anche nel contesto digitale. Segah Sak dimostra che il cyberspazio fornisce infatti alla società contemporanea la tecnologia del ricordare, rappresentando quindi un prezioso potenziale per il benessere della memoria.

La seconda parte dell'eBook è intitolata *Digitized Memories* e consta di due contributi legati a progetti di digitalizzazione che hanno interessato da una parte fotografie e dall'altra testi letterari. In *Social and Technological Influences on Engagement with Personal Memory Objects: A Media Roles Perspective* (29-40), i ricercatori dell'Università di Edimburgo (Gran Bretagna) Tim Fawns, Hamish Macleod e Ethel Quayle presentano ai lettori lo studio pilota che hanno condotto e che ha riguardato la relazione delle persone di fronte alle fotografie digitali viste come oggetti della memoria. La suddetta ricerca consiste nel lavorare su fotografie scattate da vari invitati a un matrimonio e intervistando gli invitati a cerimonia conclusa, esaminando il loro rapporto con le fotografie realizzate. Questo studio fa parte di un progetto più ampio chiamato "Blended Memory" (Fawns 2012), che si basa sull'influenza delle tecnologie nella nostra capacità di ricordare, ovvero di come il nostro rapporto con la tecnologia influenza le nostre pratiche di memoria individuale e collettiva. Il saggio inizia con la presentazione del progetto e dello studio pilota che è stato portato avanti, e continua poi con le analisi delle fotografie e con le interviste sopracitate che indagano l'esperienza fenomenologica che interessa pratiche di memoria connesse a questi assortimenti di foto. Si evidenziano le differenze individuali nel catturare, organizzare, rivedere e condividere fotografie tra persone con diversi rapporti tecnologici in differenti gruppi sociali. I risultati preliminari suggeriscono che i limiti tecnologici possono cambiare il contesto di comunicazione sociale e culturale; tuttavia a delle vere e proprie conclusioni non si è ancora giunti, poiché il progetto è ancora in fase di sviluppo.

In *How Digitalization has Unveiled Secret Memories: The Case of Samizdat Writings* (41-49) Stefania Mella, dottoranda in Boemistica dell'Università di Padova (Italia), analizza il significato particolare che assume la digitalizzazione di testi che non appartengono all'editoria ufficiale, ossia i testi *samizdat*. Alla base di questa sua riflessione vi è il lavoro che ha svolto nel 2010 nella biblioteca "Libri

Proibiti” di Praga e legato alla scannerizzazione degli indici delle più importanti riviste letterarie cecoslovacche *samizdat*, che sono stati poi inseriti all’interno di un portale dedicato al fenomeno dell’editoria indipendente clandestina in Russia e in Cecoslovacchia (<www.maldura.unipd.it/samizdat/>). L’importanza del suddetto portale sta nell’aver tracciato una mappatura in formato digitale della cultura alternativa della seconda metà del ventesimo secolo, periodo in cui la strategia privilegiata dagli intellettuali per far circolare testi non conformi ai canoni ufficiali si rivelò quella del *samizdat*, ossia l’editoria clandestina. Il meccanismo del *samizdat* era semplice: l’autore riproduceva in proprio – a mano o con la macchina da scrivere, più raramente col ciclostile – un testo e ne faceva alcune copie con la carta carbone; poi le distribuiva agli amici che, se lo trovavano interessante o utile, lo distribuivano a loro volta. Il saggio in questione mette in luce la straordinarietà che rappresenta la digitalizzazione di un testo *samizdat*, e questo per due motivi fondamentali. Il primo è legato al fatto che il passaggio da *samizdat* cartaceo a *samizdat* in formato digitale differisce notevolmente da quello di un qualsiasi altro libro esistente al mondo (Skilling 1982). Se è vero che in entrambi i casi la digitalizzazione permette la consultazione on-line e a distanza, bisogna però osservare che nel caso del *samizdat* le fasi “nascita del testo”- “diffusione libraria”- “diffusione digitale”, valide per qualsiasi altro tipo di testo, non vengono rispettate. Con la digitalizzazione di un testo *samizdat* infatti la fase intermedia di circolazione del testo viene esclusa, e proprio la mancanza di questo passaggio rende esclusivo e unico il testo *samizdat*, che viene catapultato dal mondo sotterraneo in cui era rilegato al mondo digitale, passando quindi da quel ristretto gruppo di lettori che veniva a contatto con tale tipo di testo direttamente a quella larghissima fascia sociale che si avvale di internet come fonte primaria di informazione. Il secondo motivo si rifà al problema del copyright: nel caso del *samizdat* infatti ci si chiede se la digitalizzazione possa minacciare o meno la tutela del copyright tradizionalmente inteso. In riferimento a questo l’autrice riporta il caso delle riviste *samizdat* cecoslovacche, dove tale problema diventa di fatto insolubile nell’interpretazione tradizionale, poiché vengono considerate a tutti gli effetti come dei testi inediti. La seconda parte dell’intervento sarà dedicata invece all’analisi per capire come il processo di digitalizzazione, se da una parte risponde all’esigenza e alla lotta compiuta dal *samizdat* di avere una diffusione quanto più ampia possibile, dall’altra porta però inevitabilmente alla perdita del significato stesso del termine *samizdat*. A differenza degli autori del contributo precedente, Stefania Mella non si propone attraverso il suo saggio di presentare il progetto di digitalizzazione a cui ha partecipato: quest’ultimo, infatti, costituisce solo il punto di partenza da cui sviluppare riflessioni di carattere socio-culturale che hanno visto il testo e il suo mutamento al centro del suo interesse.

La terza e ultima parte dell’eBook, dal titolo *Memory Architectures*, presenta due saggi che, come riassume il titolo stesso, sono incentrati sull’architettura delle memorie digitali. Nel contributo *Objects of Storytelling and Digital Me-*

mory (MEMO) (53-60) Patrick McEntaggart e Fabio Fragiaco, entrambi ricercatori della Facoltà di Design dell'Università di Leeds (Gran Bretagna), presentano la base teorica e l'architettura del progetto MEMO ("Memory Objects"). La prima parte del contributo è dedicata all'analisi di concetti quali "comunità digitali", "memoria collettiva" (Hoskins 2009; Halbwachs 1980) e "condivisione di memoria" (Schank 1990), mentre la seconda parte si sofferma ampiamente sulla presentazione esaustiva del progetto sopra menzionato, che si basa sulla formazione di memorie all'interno del contesto dei media digitali.

L'articolo di chiusura è stato redatto da Kevin Day e si intitola *Digital Memories and Rhetorical Devices: A Temporal Analysis of the Web* (61-68). Lo studente di Storia dell'arte visiva dell'Università della British Columbia (Canada) parte dalla tesi secondo la quale il meccanismo di Internet di archiviare dati e la propensione simultanea per un costante rinnovo e cambiamento è contraddittoria, e si propone quindi di indagare la nozione di caducità ed eternità collegata al mondo digitale (Stallabrass 2003). Partendo dalla teoria letteraria, Kevin Day indaga come la temporalità e le memorie sono figurate nel cyberspazio ed esamina i loro ruoli nel formare l'esperienza digitale contemporanea.

I saggi pubblicati in questo eBook costituiscono solo una parte dei contributi presentati durante la IV Conferenza internazionale "Digital Memories" e mi auspico che in futuro il network <Inter-Disciplinary.Net> prenda in considerazione l'idea di preparare un volume riassuntivo contenente i saggi più interessanti presentati nelle varie edizioni, al fine di offrire al pubblico una panoramica più ampia e ancora più sfaccettata sulla tematica affrontata in questa sede.

Note

¹Riporto qui di seguito il riferimento bibliografico completo: R. Fisher, D. Říha, eds (2012), *Remembering Digitally*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 68 pp. ISBN: 978-1-84888-129-7.

Riferimenti bibliografici

- (1896) Bergson Henri, *Matière et mémoire - Essai sur la relation du corps à l'esprit. Edition Originale de la seconde oeuvre majeure d'Henri Bergson*, Paris, Félix Alcan.
- (1980) Halbwachs Maurice, *The Collective Memory*, Harper & Row, New York.
- (1982) Skilling Harold Gordon, "Samizdat: A Return to the Pre-Gutenberg Era?", in L. Matejka (ed.), *Cross Currents: A Yearbook of Central European Culture*, Michigan, Ann Arbor, 64-80.
- (1990) Schank Roger C., *Tell me a Story: A New Look at Real and Artificial Memory*, New York, Scribner.
- (2001) Bell David, *An Introduction to Cybercultures*, London-New York, Routledge.
- (2002) Kansteiner Wolf, "Finding Meaning in Memory: A Methodological Critique of Collective Memory Studies", *History and Theory* 41, 2, 179-197.
- (2002 [1964]) Marcuse Herbert, *One-Dimensional Man*, London-New York, Routledge.
- (2003) Stallabrass Julian, *Internet Art. The Online Clash of Culture and Commerce*, London, Tate Gallery Publishing.

- (2007) Aristotele, *De Memoria et Rimiriscentia* (350 a.C.), in Id., *Parva Naturalia*, a cura di D. Lanza, M. Vegetti, *Opere Biologiche di Aristotele*, UTET, 1971. Engl. trans. by Richard Sorabji (2007), in M. Rossington, A. Whitehead (eds), *Theories of Memory: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh UP, 28-38.
- (2007) Cicerone, From *Ad Herennium* (ca. 90 a.C.), trans. by Harry Kaplan, in M. Rossington, A. Whitehead (eds), *Theories of Memory: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh UP, 39-42.
- (2009) Hoskins Andrew, "Digital Network Memory", in A. Erll, A. Rigney (eds), *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlin, Walter de Gruyter, 91-108.
- (2010) Misztal Barbara A., "Collective Memory in a Global Age, Learning How and What to Remember", *Current Sociology* 58, 24-44.
- (2011) Assmann Jan, "Communicative and Cultural Memory", in P. Meusburger, M. Heffernan, E. Wunder (eds), *Cultural Memories: The Geographical Points of View*, Heidelberg-London-New York, Springer Dordrecht, 15-28.
- (2012) Day Kevin, "Digital Memories and Rhetorical Devices: A Temporal Analysis of the Web", in R. Fisher, D. Říha (eds), *Remembering Digitally*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 61-68; eBook: <<http://www.inter-disciplinary.net/publishing/id-press/>> (10/2013).
- (2012) Fawns Tim, "Blended Memory: The Changing Balance of Technologically-Mediated Semantic and Episodic Memory", in P. Wilson, P. McEntaggart (eds), *Navigating Landscapes of Mediated Memory*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 134-145; accessibile online: <<http://www.interdisciplinarypress.net/online-store/ebooks/digital-humanities/navigating-landscapes-of-mediated-memory>> (10/2013).
- (2012) Fawns Tim, Macleod Hamish, Quayle Ethel, "Social and Technological Influences on Engagement with Personal Memory Objects: A Media Roles Perspective", in R. Fisher, D. Říha (eds), *Remembering Digitally*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 29-40; eBook: <<http://www.inter-disciplinary.net/publishing/id-press/>> (10/2013).
- (2012) Koçak Dilek Özhan, Koçak Orhan Kemal, "Digitalized Memory and The Loss of Social Memory", in R. Fisher, D. Říha (eds), *Remembering Digitally*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 3-14; eBook: <<http://www.inter-disciplinary.net/publishing/id-press/>> (10/2013).
- (2012) McEntaggart Patrick, Fragiaco Fabio, "Objects of Storytelling and Digital Memory (MEMO)", in R. Fisher, D. Říha (eds), *Remembering Digitally*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 53-60; eBook: <<http://www.inter-disciplinary.net/publishing/id-press/>> (10/2013).
- (2012) Mella Stefania, "How Digitalization has Unveiled Secret Memories: The Case of Samizdat Writings", in R. Fisher, D. Říha (eds), *Remembering Digitally*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 41-49; eBook: <<http://www.inter-disciplinary.net/publishing/id-press/>> (10/2013).
- (2012) Sak Segah "Memory and Place: From Ancient Individual Memory to Cyberspace as Contemporary Collective Memory", in R. Fisher, D. Říha (eds), *Remembering Digitally*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 15-25; eBook: <<http://www.inter-disciplinary.net/publishing/id-press/>> (10/2013).

L'educazione e il digitale: tra sostenibilità e vulnerabilità

A proposito dei volumi di Clayton M. Christensen, Henry J. Eyring (2011), *The Innovative University: Changing the DNA of Higher Education from the Inside Out* (San Francisco, Jossey-Bass A Wiley Imprint)
e di William H. Bowen (2013), *Higher Education in the Digital Age* (Princeton, Princeton UP)¹

Diana Battisti

Università degli Studi di Firenze (<diana.luna.battisti@gmail.com>)

In che modo l'educazione superiore può rispondere alle sfide innovatrici e dirompenti del nuovo millennio? Questo interrogativo accomuna il lavoro svolto da William Bowen da un lato e da Clayton Christensen e Henry Eyring dall'altro: il primo cerca la risposta al crocevia tra educazione ed economia, inquadrando la questione in rapporto alle recenti tendenze verso costi esplosivi e rapido aumento dell'apprendimento online; il secondo testo contestualizza invece la questione del confronto tra educazione superiore ed innovazione dirompente in una dettagliata analisi del sistema universitario americano tradizionale, mostrando le origini di questa tradizione accademica di stampo anglosassone e proponendo approcci nuovi per cambiarne alcuni aspetti nel futuro prossimo, in vista di pressioni e rischi crescenti in termini di sostenibilità, nel settore pubblico e anche nel privato.

Il libro di Bowen consiste di una versione ampliata e rivista delle lezioni che egli stesso ha tenuto presso l'Università di Stanford nel 2012 intorno al tema della cosiddetta *cost disease*, che ha colpito l'educazione superiore negli Stati Uniti, e sul potenziale della tecnologia in questo campo così incredibilmente attivo. Il volume conserva pertanto il carattere informale delle conversazioni e letture tenute da Bowen in aula, ma include i commenti alle letture stesse, svolti da John Hennessy (Rettore della Stanford), Howard Gardner (Harvard), Andrew Delbanco (Columbia) e Daphne Koller (rappresentante di Coursera, spin-off di Stanford che offre corsi online di tipo Moocs, ovvero Massive Open Online Courses), oltre ad una bibliografia aggiornata che rende conto dei nuovi sviluppi affiorati dopo le Tanner Lectures stesse, avvalendosi della collaborazione di Kelly Lack (sito web ITHAKA).

La prima parte di questo volume è incentrata sulla discussione delle tendenze economiche, del concetto di *affordability* per l'educazione superiore,

della produttività e della “malattia dei costi”, definita come quel fenomeno per cui industrie culturali *labor-intensive* come le arti performative e la didattica hanno meno opportunità, rispetto ad altri settori, di aumentare la propria produttività, sostituendo ad esempio il capitale alla manodopera. Già nei tardi anni Sessanta il trend nelle università statunitensi era una crescita dei costi pro capite (quindi pro studente) molto più veloce della crescita dei costi economici generali del Paese. A ciò si aggiunge il cosiddetto paradosso della produttività di I.T., ossia l'apparente tendenza della computerizzazione a non incidere nel miglioramento degli standard di misurazione della produttività accademica. In altre parole, la rivoluzione del digitale ha avuto un potente impatto sulla ricerca – basti pensare alla fisica delle particelle o allo sviluppo di sistemi e reti per gestire e condividere testi con colleghi a distanza – ma tutte queste innovazioni non vengono calcolate nelle misure standard dell'output universitario che necessiterebbe di un sistema di misurazione più sofisticato, in grado di rendere conto della complessità e della multidimensionalità della produttività nel campo dell'educazione, dove si incontrano e a volte si scontrano didattica e ricerca, capitale e tempo degli studenti (tutti i dati relativi si trovano nel capitoletto che Bowen intitola *Lack of Hard Evidence*, 46-54).

La seconda parte del volume rappresenta invece il tentativo di affrontare le sfide tecnologiche (in particolare quelle legate allo sviluppo dell'apprendimento online) vedendo in esse un grande potenziale che permetterebbe di porre riparo al problema dei costi, spostando il centro del dibattito da un modello verticale di educazione ad uno orizzontale, con profonde implicazioni per tutto il *decision-making* accademico. Se finora, nonostante la notevole facilitazione di accesso alla rete da parte di studenti e docenti, poco è cambiato nell'insegnamento online rispetto ai corsi in classe, si impone oggi come necessità prioritaria investire collettivamente in percorsi sostenibili dal punto di vista finanziario, accettando e anzi andando incontro volontariamente ai cambiamenti organizzativi, filosofici e tecnici che ciò comporta. Gli studenti potrebbero così ricevere un feedback più personalizzato e il corpo studentesco diverrebbe probabilmente più vario, attirando nei campus universitari studenti da tutto il mondo abbassando gradualmente i costi grazie a forme integrate di apprendimento in classe e *online learning* da remoto.

Negli ultimi tredici anni avanzamenti tecnici come la velocità di connessione e gli apparecchi sempre più sofisticati hanno iniziato a saldarsi a nuove mentalità in grado di cogliere la crescente dinamicità dell'insegnamento, che si manifesta ormai in molti modi differenti. Se la politica non si adegua a queste tendenze e i college americani non frenano il tasso di crescita delle loro spese, esiste il rischio concreto che il sistema educativo perda il sostegno pubblico nazionale da cui in larga parte dipende. Perfino le università più prestigiose sono in questa situazione e iniziano ad aprirsi verso nuovi modelli più sostenibili come la formula *flipping the classroom* che focalizza il tempo in classe sull'apprendimento attivo e laboratoriale piuttosto che sulle lezioni ex

cathedra. In molte aree si stanno diffondendo modelli di “shared governance” che portano ad un maggior coinvolgimento del corpo docenti nelle decisioni riguardo non solo cosa insegnare ma anche come insegnare aprendo i metodi di insegnamento ad un modello più orizzontale e partecipativo, particolarmente adatto al mondo digitale.

Dall'analisi emergono tuttavia sia orizzonti sperimentali dell'apprendimento che aspetti più tradizionali che dovrebbero essere non solo mantenuti in vita ma addirittura rinforzati: il valore inestimabile dell'interazione personale di menti che lavorano a stretto contatto, non solo online; la libertà di pensiero e i diritti universali raggiunti con le grandi lotte degli anni Sessanta/Settanta; il focus sulla civiltà, non solo sull'acquisizione di nozioni, nella consapevolezza che imparare significa calibrare talenti, inclinazioni e scelte. L'insegnamento in rete non è certamente una panacea universale per risolvere tutti i problemi economici all'interno del mondo accademico in America come nel Vecchio Continente, però è certamente una parte della risposta ed il suo potenziale richiederà nei prossimi anni costanza, pazienza e ferma volontà di sperimentare. Bowen, oltre alla già citata Coursera, fa l'esempio di altre due imprese digitali che lavorano con i Moocs e che per il futuro stanno già pianificando di espandere i propri corsi allargando le proprie collaborazioni con altre facoltà: Udacity, un altro spin-off dell'Università di Stanford, specializzato in Scienze Informatiche ma che, a differenza di Coursera, lavora solo con singoli professori, non con le istituzioni; l'altra è la edX, organizzazione no profit nata dalla collaborazione tra Harvard, Berkeley, M.I.T. e altri istituti, con una vasta offerta di corsi di informatica, ingegneria elettronica ma in un'ottica di progressivo allargamento verso altri ambiti di studio e di ricerca.

Le discussioni con Howard Gardner e John Hennessy riportate come commento alla prima *Tanner Lecture* di Bowen mettono in luce l'importanza di pensare all'istruzione in termini locali e globali al tempo stesso, in un equilibrio di educazione “residenziale” e digitale, salvando della prima la possibilità di formarsi accanto a studiosi provenienti da discipline diverse, ma ampliando le proprie prospettive e lavorando *vis-à-vis* con insegnanti e colleghi che creano una comunità, della seconda invece la possibilità di apprendere a distanza ma con un alto standard qualitativo. Si insiste sulla necessità di tagliare le spese superflue o di far pagare ad un prezzo molto maggiore situazioni di privilegio abitativo nei college, riportando al centro dell'esperienza di studio universitario l'aspetto umano del sapere, sviluppando atenei in grado di riflettere i diritti ma anche le responsabilità che accomunano studenti e docenti su tutto il pianeta.

Anche i commenti di Andrew Delbanco e Daphne Koller alla seconda *Tanner Lecture* evidenziano da un lato la necessità di mantenere il rapporto interpersonale, frontale tra studenti e insegnanti e tra colleghi per non cedere alle forze centrifughe che, in questi tempi di crisi mondiale, minacciano di smembrare le Facoltà; dall'altro lato viene riaffermato lo statuto dell'insegnamento online come vero e proprio paradigma educativo nuovo, che non

dovrebbe cercare di replicare i processi che avvengono in classe, ma piuttosto costruire diversi tipi di interazione fra docente e materiale di studio e tra gli studenti stessi attraverso il computer e i mezzi di comunicazione digitale. Viene auspicato quindi lo sviluppo di una nuova pedagogia in grado di sostenere un tipo di apprendimento più attivo in classe, nuovo per un'intera generazione di professori, ed un uso opportuno di dati e analisi statistiche in modo da rendere il format online sempre più personalizzato e in grado di testare efficacemente gli studenti prima di farli accedere ad un nuovo argomento. Una pedagogia adeguata all'insegnamento in un determinato campo potrebbe non essere altrettanto adeguata in un campo diverso; non c'è una soluzione valida per tutto e tutti, ed occorre in questa fase di passaggio fare molta attenzione a non confondere metodi e approcci differenti.

Ma in questo processo quanto di quel che conosciamo nel campo dell'educazione superiore sarà distrutto e quanto sarà rinnovato? Christensen riafferma con forza l'innovazione dirompente del movimento digitale ed espone nel suo libro i frutti di una ricerca iniziata tredici anni fa con Eyring, che insieme a lui ha investito così tanto lavoro nel progetto della Brigham Young University (BYU-Idaho). *The Innovative University* vuole rappresentare nuove efficienze e nuove tecnologie che includono l'insegnamento online per servire un bacino di utenza più largo e a costi più bassi. Ciò significa ammissioni più selettive ed iniziative che rimettano in discussione le gerarchie accademiche innalzando la qualità ed abbracciando l'innovazione: nel caso della BYU-Idaho, l'Università si è concentrata sull'istruzione *undergrad* rivolgendosi ad un pubblico economicamente di livello medio, operando tutto l'anno anche con Summer School e corsi online, eliminando di recente i programmi atletici ed optando per scelte inusuali in linea con l'obiettivo, appunto inusuale nel panorama statunitense, di innalzare la qualità della propria offerta ma non a qualsiasi costo, sforzandosi anche di abbattere i costi eccessivi. LA BYU ha scelto l'eccellenza ma senza "vendersi l'anima" come è accaduto invece a molte università vittime del fenomeno di emulazione di Harvard, che hanno cercato di eguagliarne il prestigio ma dimenticando il valore umano dell'educazione.

Tutto il libro di Christensen e Eyring gioca con la metafora del DNA accademico, inteso come insieme di tratti comuni ad una manciata di università di élite che sono venute ad assumere la loro forma circa centocinquanta anni fa. Harvard, Yale, Johns Hopkins, Cornell e M.I.T. si sono evolute fino a condividere uno stesso patrimonio genetico universitario altamente stabile e la cui duplicazione avviene in maniera continuativa. Il titolo completo del libro si deve a Kelly Eyring, moglie di Henry, coautore dello studio, che per prima ha usato questa metafora: la BYU-Idaho ha un DNA differente ed anziché tentare di affermarsi come brutta copia di Harvard opera scelte coerenti con le proprie aspirazioni, puntando proprio sulla forza della propria unicità.

L'obiettivo dei due autori è quello di ispirare la comunità di docenti universitari a ritrovare oggi il coraggio di fare ciò che nel tardo Ottocento hanno fatto

– quando Harvard ha creato un nuovo modello di educazione superiore – altri educatori, la cui opera è analizzata puntualmente nel libro, ossia avvalersi delle tecnologie per ridare linfa vitale alle università, per il beneficio di molti se non di tutti, nonostante le sfide che ciò comporta per le università più tradizionali. Ciò che è cambiato di più nelle odierne università americane non è tanto il costo amministrativo e del corpo docenti, ma piuttosto il dispendio collegato a borse di studio, accesso ad Internet e costi di mantenimento delle squadre sportive – tutte cose che contano per gli studenti statunitensi quando scelgono dove studiare ma che a lungo andare hanno portato ad un declino della qualità dell'offerta di molte università americane, dove si assiste spesso ad un'inefficienza ed inadeguatezza dell'esperienza di apprendimento rispetto agli alti costi. In base alle recenti statistiche riportate da Christensen, gli studenti americani hanno il 50% di probabilità di non riuscire a finire i propri studi e questo ormai è un problema che riguarda anche le università private più esclusive.

La proposta del libro, riassunta nella formula della teoria dell'innovazione dirompente, è di osservare l'università, al crocevia tra rischio e potenziale di una rinascita culturale competitiva ed innovativa, con una lente nuova, in grado di rivelare minacce e opportunità per le università e i college (la differenza terminologica fra università e college è spiegata approfonditamente in uno dei tanti specchietti presenti nel volume per fornire esempi e commenti utili a chiarificare il filone principale). Viene richiamato il concetto di innovazione che si ramifica in innovazioni di sostegno, ossia quelle che rendono qualcosa più grande e migliore secondo la formula *bigger-and-better* adottata dalle maggiori università americane, ed innovazioni di tipo dirompente, che scardinano il modello *bigger-and-better* portando sul mercato un servizio non eccelso come la miglior offerta convenzionale, già nota ai potenziali acquirenti, ma più avvicinabile e facile da usare. L'esempio più calzante per questo secondo tipo di innovazione è proprio l'apprendimento online: i “fornitori” classici tendono inizialmente ad ignorare questa offerta di prodotti presumendo che i loro fruitori tradizionali non siano interessati all'acquisto; tuttavia mano a mano che l'innovazione dirompente migliora i propri standard grazie ai processi di innovazione di sostegno, che essa accoglie in sé, quei medesimi “fornitori” si sentono minacciati ed iniziano a trovare più convincente l'offerta stessa. Il dilemma che alla fine ogni produttore si trova ad affrontare riguarda i costi maggiori necessari ad apportare miglioramenti che incontrino e superino le esigenze degli utenti, costi che portano generalmente ad un sensibile innalzamento di prezzo. Dunque la posizione di chi difende un sistema educativo sostenibile, efficace ma ad un prezzo relativamente stabile, richiede necessariamente scelte non convenzionali ed una ricerca originale di soluzioni nuove, piuttosto che il conformarsi all'irraggiungibile modello harvardiano, autentico mito fondatore del sistema universitario americano.

La parte centrale del volume ricostruisce la storia di questo prestigioso modello di riferimento, chiamato *The Great American University*, dagli esordi

come college puritano modellato a sua volta sulle lezioni inglesi di Cambridge ed Oxford – con un orientamento più apertamente religioso – fino all'avvento della secolarizzazione e dell'iperspecializzazione, passando in rassegna tutte le varie fasi di transizione e di sviluppo del curriculum e del tipo di pedagogia applicata durante i diversi rettorati che si sono succeduti dal 1708 fino ad oggi. Parallelamente, Christensen ed Eyring riportano le origini del modello alternativo rappresentato dalla BYU-Idaho, richiamandone le origini legate alla figura di Thomas Ricks (da cui il nome Ricks College che l'istituto portava prima di trasformarsi in università), fondatore a Rexburg nel 1888 della pionieristica accademia collegata con il mormonismo. Era infatti la Chiesa di Gesù Cristo dei Santi degli Ultimi Giorni a pagare lo stipendio del Rettore, determinando di fatto l'orientamento religioso dell'Accademia di Ricks, inizialmente focalizzata su piani di studio brevi per giovani studenti, con corsi ad accesso aperto e senza puntare ad un alto prestigio. Ma negli stessi anni in cui Harvard e le sue sorelle andavano instaurando la loro particolare forma di meritocrazia elitaria, selettiva ma plutocratica al tempo stesso, a Rexburg cresceva il numero di studenti provenienti da altri Stati e anche da ambienti non mormonici, tanto che il corpo studenti è raddoppiato negli anni tra il 1948 ed il 1953, portando ad un riposizionamento strategico del campus e ad una espansione infrastrutturale destinata a svilupparsi lungo tutto l'arco degli anni Sessanta. Così ha trovato il suo compimento l'aspirazione ad un piano di studi quadriennale, in linea con la crescente specializzazione e dipartimentalizzazione delle facoltà. Nel ventennio 1978-1998 il Ricks College ha consolidato poi i suoi tratti caratteristici, dominati da un maggior egalitarismo economico e da un equilibrio tra sperimentalismo (un esempio su cui Christensen insiste molto è quello dell'immatricolazione estiva) e al contempo forte radicamento nel proprio spirito originario.

Dopo aver illustrato approfonditamente fasi costituenti e tratti distintivi del patrimonio genetico di questi due diversi modelli universitari, l'analisi si concentra sul confronto tra questi e il digitale, in un panorama sempre più competitivo, dove le innovazioni tecnologiche viaggiano più veloci e i docenti fanno sempre più fatica a mantenersi attivi sul doppio binario didattica/ricerca. Dal confronto emerge come nell'ultimo decennio il modello "alternativo" rappresentato dal Ricks College, divenuto poi BYU-Idaho, abbia saputo cogliere il cambiamento dei tempi ed adattarvisi responsabilmente facendo propria, grazie alle lungimiranti scelte di David Bednar e dei suoi successori, una visione di crescita zero, in linea con il dibattito mondiale intorno ai temi della decrescita felice ed alle sperimentazioni in atto ad essa collegate. Per la prima volta si chiedeva agli studenti di inserire almeno uno dei corsi online proposti dall'università nel proprio programma di studi, mentre si smantellava l'esoso settore atletico intercollegiale e si inserivano tirocini e corsi orientati verso il mondo del lavoro all'interno dei vari dipartimenti.

Se nel modello standard harvardiano i tre imperativi della BYU (innalzare il livello qualitativo dell'esperienza universitaria, rendere l'educazione superiore

accessibile per un maggior numero di studenti, abbassare o mantenere costanti le spese) si escludono a vicenda, in un sistema “non conforme alla norma” si possono operare scelte volte a conciliare questi desiderata: gli esempi riportati nel testo vanno dalla reimpostazione del calendario accademico e degli orari delle lezioni all’ampliamento di tutti quei servizi che si svolgono al di fuori delle aule universitarie, dal tutoring alla consulenza riguardante le borse di studio, prevedendo addirittura un corso d’aggiornamento in buone maniere per il personale addetto alle segreterie. Interessante anche l’istituzione di uno Student Living Office basato sul lavoro di studenti volontari, incaricati di aiutare e guidare gli altri studenti nella risoluzione di conflitti tra coinquilini, vicini e compagni di stanza negli studentati. Tutto questo poggia sulla necessità di sacrifici sia collettivi (come la riduzione della capienza di alcuni corsi passati da 200 studenti a 85-90) che individuali (soprattutto da parte di quei docenti che per ogni semestre portano sulle proprie spalle il peso di 3 o 4 moduli compatti e che sempre più raramente possono richiedere congedi o anni sabbatici). Cruciale anche l’apporto delle innovazioni, nello specifico dei corsi online che hanno reso possibile online un uso “studente-centrico” delle tecniche didattiche, percorrendo sentieri molteplici in grado di accompagnare discenti con stili di apprendimento diverso e di favorire l’interazione tra studenti secondo il principio del *teach-one-another*, affermatosi oramai non solamente nel campo del business ma difeso strenuamente anche nel campo delle fisica e delle scienze matematiche, rimettendo in discussione la pedagogia anche in atenei tradizionalmente meno inclini ad accettare questa politica di *peer instruction* online; basti pensare alle posizioni assunte recentemente dal fisico Eric Mazur a Harvard, così fortemente aperto ad un rinnovamento delle modalità di studio dei suoi studenti ed esemplare per questo nuovo atteggiamento di molti, ma non di tutti, in questa fase di crisi e di passaggio.

Christensen ed Eyring, con il loro volume, svolgono un’azione complementare rispetto a quella di Bowen: *Higher Education in the Digital Era* illustra speranze e pericoli del vedere nel progressivo sviluppo dell’apprendimento online un antidoto al fenomeno parallelo dell’esplosione dei costi esclusivamente dal punto vista di professori ed amministratori delle università più elitarie – va ricordato che Bowen stesso ha avuto l’incarico di Rettore a Princeton ed è considerato uno dei più brillanti economisti del nostro tempo. *The Innovative University* esplora scelte strategiche e alternative per salvare il mondo accademico dal declino apparentemente inesorabile cui sembra destinarlo il mancato supporto economico non solo in America ma anche nel caso di molti Paesi europei, avvalendosi di una doppia prospettiva interna, forte sia della pluriacclamata carriera di Clayton Christensen alla Harvard Business School come Professore di Business Administration – che conferisce lustro e credibilità alla sua concezione di *disruptive innovation* applicata alle dinamiche accademiche –, sia dell’importante esperienza di Henry Eyring alla Brigham Young, che ha fatto sì che il contributo fondamentale di quest’ultimo al libro poggiasse su statistiche e dati di prima mano.

In entrambi i casi, la discussione intorno a come le università del futuro dovranno porsi rispetto alla propria tradizione ed ai cambiamenti necessari per rispondere con successo alle pressioni competitive in questa era di risorse finanziarie ristrette e di costi in vertiginosa crescita (con le spese dell'istruzione universitaria triplicate negli Stati Uniti nel periodo compreso tra il 1980 e il 2010) viene condotta da autori che hanno passato tutta la vita proprio in quelle università che mettono in discussione. Ambedue i libri suggeriscono un'ottica costruttiva che riaffermi il ruolo tradizionale delle università come centri nevralgici di ricerca, di memoria e di guida per le nuove generazioni ma con il valore aggiunto della costruzione di un modello di ruolo che sia anche facilitatore di cambiamento. La proposta di questi due lavori è quella di un'università che condivida sapere e competenze sotto forma di insegnamento frontale, ma anche per mezzo di strumenti telematici o attraverso modalità come il *blended mentoring* (combinazione di attività e contatti faccia a faccia e a distanza), che ripensi il modello verticale di stampo harvardiano clonato nell'ultimo mezzo secolo da tanti istituti in tutta l'America – anche da quelli che ormai non mostrano alcuna somiglianza con le classi di Cambridge – con effimeri risultati. Piuttosto, ci dicono gli autori, si può progredire aprendo il delicato ecosistema a forme partecipative e pratiche nuove, mantenendo intatto il valore umano ed universale dell'educazione, in piena coscienza delle responsabilità che tutti gli attori sociali hanno in questa missione. Bowen da un lato, Christensen e Eyring dall'altro richiamano la comunità scientifica a riflettere sulla necessità di uno sviluppo sostenibile nel rapporto tra educazione ed economia, analizzando il sistema universitario americano tradizionale, alla luce di un possibile cambiamento che investa coraggiosamente in nuovi percorsi finanziari, organizzativi, filosofici e tecnici.

Note

¹ Clayton M. Christensen, Henry J. Eyring (2011), *The Innovative University: Changing the DNA of Higher Education from the Inside Out*, San Francisco, Jossey-Bass A Wiley Imprint, 512 pp. ISBN: 978-1-118-06348-4; William H. Bowen (2013), *Higher Education in the Digital Age*, Princeton, Princeton UP, 192 pp. ISBN: 9780691159300 and 9781400847204 (e-book).

Riferimenti bibliografici

- (1977) Rudolph Frederick, *Curriculum: A History of the American Undergraduate Course of Study Since 1636*, San Francisco, Wiley.
- (1983) Levitt Theodore, *The Marketing Imagination*, New York, Free Press.
- (1993) Drucker Peter, *Management: Tasks, Responsibilities, Practices*, New York, Harper Paperbacks.
- (1994) Lucas Christopher J., *American Higher Education*, New York, St. Martin's.
- (1995) Barr Robert R., Tagg John, "From Teaching to Learning – A New Paradigm for Undergraduate Education", *Change*, November-December, 13-25.

- (1996) Mazur Eric, *Peer Instruction: A User's Manual*, Redwood City, Benjamin Cummings.
- (1997) Lester Crowder David, *The Spirit of Ricks: A History of Ricks College*, Rexburg, Ricks College.
- (1999) Lemann Nicholas, *The Big Test: The Secret History of American Meritocracy*, New York, Strauss & Giroux.
- (2000) Aubrey Douglas John, *The California Idea and American Higher Education*, Stanford, Stanford UP.
- (2001) Collins Jim, *Good to Great: Why Some Companies Make the Leap... and Others Don't*, New York, Harper Collins.
- (2001) Eaton Judith S., *Distance Learning: Academic and Political Challenges for Higher Education*, Washington DC, Council for Higher Accreditation.
- (2001) Eliot Morison Samuel, *Three Centuries of Harvard, 1636-1936*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University.
- (2001) Keller Morton, *Making Harvard Modern*, New York, Oxford UP.
- (2001) Kerr Clark, *The Uses of University*, Cambridge, Harvard UP.
- (2003) Christensen Clayton M., *The Innovator's Dilemma*, New York, Harper Collins.
- (2004) Peters Thomas J., Watermann Robert H., *In Search of Excellence: Lessons from America's Best-Run Companies*, New York, Harper Paperbacks.
- (2006) Lewis Harry R., *Excellence Without a Soul: How a Great University Forgot Education*, New York, Public Affairs.
- (2005) Gilbert Clark, Bower Joseph L., *From Resource Allocation to Strategy*, New York, Oxford UP.
- (2005) Schlesinger Andrew, *Veritas: Harvard College and the American Experience*, Chicago, Ivan R. Dee.
- (2006) Chace William H., *One Hundred Semesters*, Princeton, Princeton UP.
- (2006) U.S. Department of Education, *A Test of Leadership: Charting the Future of U.S. Higher Education*, Washington D.C., Education Publications Center.
- (2007) Bok Derek, *Our Underachieving Colleges*, Princeton, Princeton UP.
- (2007) Picciano Anthony G., Dziuban Charles D., *Blended Learning: Research Perspectives*, Needham, Sloan Consortium.
- (2008) Christensen Clayton M., Grossman Jerome H., Hwang Jason, *The Innovator's Prescription: A Disruptive Solution for Health Care*, New York, McGraw-Hill.
- (2008) Christensen Clayton M., Horn Michael, Johnson Curtis, *Disrupting Class: How Disruptive Innovation Will Change the Way the World Learns*, New York, McGraw-Hill.
- (2008) Fish Stanley, *Save the World on Your Own Time*, New York, Oxford UP.
- (2009) Cohen Arthur M., *The Shaping of American Higher Education: Emergence and the Growth of the Contemporary System*, San Francisco, Wiley.
- (2009) Huston Therese, *Teaching What You Don't Know*, Cambridge, Harvard UP.
- (2009) Jarvis Jeff, *What Would Google Do?*, New York, Harper Collins.
- (2010) Cole Jonathan, *The Great American University: Its Rise To Preeminence, Its Indispensable National Role, Why It Must Be Protected*, New York, Public Affairs.
- (2010) Menand Louis, *The Marketplace of Ideas: Reform and the Resistance in the American University*, New York W.W. Norton.
- (2011) Eyring Henry O., "Unexploited Efficiencies in Higher Education", *Contemporary Issues in Education Research* 4, 7, 1-18.

Sitografia

- <<http://classifications.carnegiefoundation.org>> (11/2013).
<<http://www.haverford.edu/studentlife/>> (11/2013).
<<http://mindingthecampus.com/>> (11/2013).
<<http://newamericanuniversityasu.edu/>> (11/2013).

Contributors

Stefania Acciaioli (<stefaniaacciaioli@virgilio.it>) took her joint Ph.D. in “German Language and Literature/Italian-German Studies” at the Universities of Florence and Bonn (2010). Her dissertation, entitled *The Literary Trompe-l'oeil, or the Ironic Smile in W. Hauff's Work* (2012), was recently published with the FUP-Dissertation Prize (<<http://www.fupress.com/catalogo/il-itrompe-l-oeil-i-letterario-ovvero-il-sorriso-ironico-nell-opera-di-wilhelm-hauff/2448>>). In 2011 she began teaching at the University of Bonn. She is currently teaching Italian Language and Culture at the University of Cologne as well as Comparative Literature at the Department of German and Comparative Literatures at the University of Bonn. In recent years, she has continued her research thanks to a number of scholarships and by participating in international conferences. Her publications focus on the following areas: European Romanticism, fantastic-uncanny literature (primarily German and English), *Kunstmärchen*, travel literature.

Luis Alfredo Agusti (Barcelona, 1969) is a Peruvian plastic artist, who, after moving to Peru studied at the Universidad del Pacifico and School of Fine Arts in Lima. Since 2000 he has been teaching painting and drawing at the Universidad del Pacifico.

Jorge Arbeleche (<jorgearbel@gmail.com>; Montevideo, 1943) is a poet, essayist and university professor of literature. In 1999 he was awarded the Uruguay National Literature Prize. He is a member of the *Academia Nacional de Letras* and founding member of the Uruguay House of Writers. He has devoted most of his teaching and research efforts to making the work of Juana de Ibarbourou better known. His most recent publications are: *Canto y contracanto* (author's anthology), preface by Rafael Courtoisie (2012) and *Parecido a la noche* (2013).

Diana Battisti (<diana.luna.battisti@googlemail.com>) received her doctorate in German-Italian Studies from the University of Florence and from the University of Bonn (Friedrich Wilhelms Universität Bonn). She has published on Adalbert Stifter and the *Ancien Régime*, Jean Paul and Carlo Dossi (*Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012; <<http://www.fupress.com/catalogo/estetica-della-dissonanza-e-filosofia-del-doppio-carlo-dossi-e-jean-paul/2500>>) and is currently working on Benno Geiger's poems and translations.

Gianpiero Bellingeri (<giambell@unive.it>) is presently teaching Turkish Language and Literature at the *Dipartimento di Studi sull'Asia e l'Africa Mediterranea* (Università of Venice, “Ca' Foscari”), with particular concern for modern and contemporary Turkish Literature and the interactions between the Turkic/Ottoman and Persian world and Western-Venetian and Eastern European cultural influences.

Chiara Beltrami (<chiarabeltrami2@hotmail.com>) studied Dutch and English literature at the University of Padua. She is currently working as an Italian teacher both in a private school and a Dante Alighieri Institute in the Netherlands and participates in congresses on Dutch colonial literature.

Fulvio Bertuccelli (<fbertuccelli@libero.it>) is currently a lecturer under contract at the University of Florence and holds a PhD in “Turkey, Iran and Central Asia” from the University of Naples “L’Orientale”. His research interests focus on the history of Turkish political thought and history of modern Turkey. He contributed to the 93rd issue of *Oriente Moderno* (2013) with an article entitled “A codification of Kemalism as an ideology: The *Kadro* movement” and worked on the Italian translation of Yakup Kadri Karaosmanlı’s novel *Ankara* (2012).

Rachele Branchini (<rachele.branchini2@unibo.it>) is a doctoral student of Comparative Literature at the University of Bologna. She is the author of *L’Io è l’altro. I gemelli nel romanzo contemporaneo* (2012). She studies the relationship between literature and psychology.

Leontyna Bratankova (<leontyna.b@gmail.com>) is a PhD student in Applied Linguistics at the University for Foreigners in Perugia and Charles University in Prague. Her main research interest focuses on second language acquisition of Italian by means of Corpus Linguistics methodology. She is also interested in corpus-based translation studies and contemporary Czech literature.

Güçük Burcu (<burcugucuk@gmail.com>) was born in Istanbul in 1989. During her high school years she experimented with painting, drawing and photography. In high school she was the designated photographer for the yearbook, art events and festivals. She studied film production with particular emphasis on cinematography between 2007-2011. She is currently working as a freelancer for movie and tv companies and taking photos in her spare time for specific assignments and her own pleasure.

Antonio Calvani (<antonio.calvani@unifi.it>) is full professor, and has been teaching Educational Methods and Technologies at the University of Florence since 1990. His research and publications deal mostly with ICT in schools and e-Learning. He is one of the founders of the Italian e-learning society SIE-L (<<http://www.sie-l.it/>>) and is editor in chief of the open journal *Form@re* (<<http://www.fupress.net/index.php/formare>>).

Martha L. Canfield (<martha.canfield@unifi.it>) is full professor of Spanish American Literature at the University of Florence. She is the author of *Donne allo specchio. Racconti ispanoamericani fra Ottocento e Novecento* (1997) and

Literatura Hispano americana. Historia y antología, vol 1, Prehispanicay colonial (2009). She has also written extensively on contemporary Spanish American poetry and narrative, especially Borges, Cortázar, García Marquez, César Vallejo, Jorge Eduardo Eielson, Alvaro Mutis and others. She won the “Cultura del Mare” International Poetry Prize in 2000, the Circe-Sabaudia Translation Prize in 2001 and the Cervantes Award in 2002, due to her Italian version of *Inventario* by Mario Benedetti.

Chiara Conterno (<chiaraconterno@libero.it>) is a postdoc-researcher in German Literature at the University of Verona. She is the author of *Metamorfosi della fuga. La ricerca dell'Assoluto nella lirica di Nelly Sachs* (2010). She has also written extensively on German-Jewish literature, modern and contemporary poetry and migrant-literature. She is a translator from German into Italian.

Maja Cvjetičanin (<maja.cvjeticanin@unibo.it>), BA in Croatian and Italian Language and Literature, Faculty of Humanities and Social Sciences at the University of Zagreb. Since 2008 she has been teaching Croatian at the Department of Linguistics and Literary Studies (University of Padua). Since October 2013 she has also been teaching Croatian at the international Master of Arts in Interdisciplinary Research and Studies on Eastern Europe (School of Political Sciences, University of Bologna, Forlì Campus). Her research interests include contemporary Croatian language, second language acquisition, cross-cultural contacts and contemporary Croatian and Italian literature. She translates from Italian into Croatian and vice versa.

Rosita D'Amora (<rosita.damora@unisalento.it>) is a lecturer in Turkish Language and Literature at the University of Salento (Lecce). Her research interests range from Ottoman social history to contemporary Turkish literature. More recently her research has focused on the analysis of the most recent trends that have emerged in Turkish literature, especially those that investigate gender, linguistic and cultural differences, and borders.

Daniele Darra (<daniele.d82@gmail.com>) is doing research on metrics, stylistics and history of the Italian language, particularly of the nineteenth and twentieth centuries. He is currently working on his PhD thesis at the University of Padua on *opera libretti* written for Giuseppe Verdi.

Rosanna De Rosa (<rderosa@unina.it>) is a lecturer at the University of Naples “Federico II” where she teaches Public and Political Communication. Her publications mainly aim at analyzing the impact of new technologies on politics.

Haydar Ergülen was born in the Anatolian town of Eskisehir in 1956. He has a degree in Sociology and is a well known Turkish poet whose first books were published in 1979.

Erci Ergün (<erci_music@yahoo.de>) is a German-Turkish rapper, producer and radio host who began his career in the 1990s. He celebrated his first great success in 1995 with the German-Turkish group Cartel, whose self-titled album sold more than one million copies. Cartel's hip hop integrates traditional Turkish rhythms, instruments and lyrics. After the break-up of the band in 1996, Erci E. started a solo career and has released two albums so far: *Sobbet* (1997) and *Bin Arabama* (2005). In 2011, Cartel temporarily reunited and released the album *Bugünkü Nesin Cartelden*.

Federico Fastelli (<federico.fastelli@unifi.it>) works as a research fellow at the University of Florence. He has published the monographs *Dall'avanguardia all'eresia* (2011), and *Il Nuovo Romanzo. La narrativa d'avanguardia nella prima fase della postmodernità* (2013), as well as a number of articles in peer-reviewed journals and conference proceedings.

Luz Mary Giraldo (<luzescribe@gmail.com>; Ibagué, Colombia, 1950) is a poet and essayist who teaches Latin American literature at the National University of Bogotá. She has published extensively on and edited anthologies of Colombian literature, as well as a number of collections of poems. She has been awarded several international prizes, the most recent one by the Romanian East-West Academy in July 2013.

Matthias Kappler (<mkappler@unive.it>) has been associate professor of Turkish Linguistics and Literature (2001-2010 University of Cyprus, since 2010 University of Venice "Ca' Foscari"). Editor in chief of *Mediterranean Language Review*. Main research interests: language contacts in the Balkans, Asia Minor and Cyprus; Turkish in Greek letters ("Karamanlidika"); Greek-Ottoman grammarianism.

Efraín Kristal (<kristal@ucla.edu>) is professor of Latin American literature at the Department of Comparative Literature (UCLA). He has published around 100 articles on Latin American and comparative literature and two book length studies of the work of Vargas Llosa: *Temptation of the Word. The Novels of Mario Vargas Llosa* (1998), and with John King, *The Cambridge Companion to Mario Vargas Llosa* (2012), as well as numerous chapters in other books and critical editions including: "Re-fundiciones literarias y biográficas en *La ciudad y los perros*" (in Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros. Edición conmemorativa del cincuentenario*, 2012, 539-557).

Maria Cecilia Luise (<mariacecilia.luise@unifi.it>) teaches courses on modern and foreign languages at the University of Florence. She has published on a range of topics including Pedagogy and Applied Linguistics. She is working on foreign and second languages teaching and learning.

Tina Maraucci (<tina.maraucci@unifi.it>) graduated in Turkish Language and Literature at the University of Napoli "L'Orientale". She is currently a PhD

student at the University of Florence doing research centered on the representation of Istanbul in Turkish contemporary prose.

Stefania Mella (<stefania.mella@studenti.unipd.it>) is a PhD student of Bohemistics at the University of Padua. In her project she is studying the literary *genre* of *feuilleton* (“fejeton”) in Czechoslovakian samizdat production during the '70s and '80s and its priceless historical and social value. She has published “La polemica tra Milan Kundera e Václav Havel sul destino ceco quarant’anni dopo” (2009, 505-538); “Le polemiche dei senza potere: la revisione del ruolo del dissidente all’interno di Charta 77” (2010-2011, 165-175) and “How digitalization has unveiled Secret Memories: The Case of Samizdat Writings” (2012, 41-49).

Laura Menichetti (<laura.menichetti@unifi.it>) collaborates with the University of Florence in the area of Educational Methods. She has acquired considerable competence in leadership and project management as a client executive at IBM. She was awarded an international certification from INSEAD. She holds degrees in Electronics Engineering, Multimedia Teaching and Adult Education.

Tommaso Meozzi (<tommaso.meozzi@unifi.it>) is a PhD student in the international PhD program “Miti fondatori dell’Europa nelle Arti e nella Letteratura” (Bonn-Paris-Florence), with a thesis on alienation and mass media. He took part, with a contribution about Paolo Volponi, at the XLI International Convention in Bressanone, “Literature and money”.

Neira Merčep (<neiramer@yahoo.it>) has a PhD in Slavic Linguistics and Literature from the University of Padua and specialized in contemporary Croatian literature. She is an executive board member of the *Nube Cultural Association* set up in 2008, devoted to the organization of meetings about contemporary European literature focusing on what are usually considered “minor” languages and cultures. She translates from Italian to Croatian and vice versa.

Ilaria Moschini (<ilaria.moschini@unifi.it>) is a lecturer in English Language and Translation at the University of Florence, where she teaches a Master Degree Course on “Multimodal Discourse Analysis”. She has published several essays on the linguistic/semiotic analysis of texts from different discursive areas (politics, media and advertising) and a book, *The Evolution of the American Imaginary*.

Ilaria Natali (<ilaria.natali@unifi.it>) has been a research fellow at the University of Florence since 2008 and teacher at the University Institute Carlo Bo (Florence) since 2011. She has published three books and several articles; her main research interests include modernist and eighteenth century literature.

Lea Nocera (<lnocera@unior.it>) is a research assistant in Turkish Language and Literature at the University of Naples “L’Orientale”. She is the author of *La Turchia contemporanea. Dalla repubblica kemalista al governo dell’Akp* (2011) and *Cercasi mani piccole e abili. La migrazione turca in Germania occidentale* (2012).

José Miguel Oviedo (<jmoviedo@sas.upenn.edu>) is a university professor and literary critic. In 1975 he began his university career in the USA, where he taught in several universities. Since 1988 he has been trustee professor at the University of Pennsylvania. He is a member of the editorial board of the *Handbook of Latin American Studies* (Library of Congress, Washington). His numerous publications include: *Historia de la literatura hispanoamericana*, 4 vols. (2001) and, among the books devoted to Vargas Llosa: *Mario Vargas Llosa* (1981) and *Dossier Vargas Llosa* (2007).

Viola Parente-Čapková (<viocap@utu.fi>) is a senior researcher at the University of Turku, Finland, currently working in the international project “Travelling Texts. The Transnational Reception Of Women’s Writing At The Fringes Of Europe” (<http://www.womenwriters.nl/index.php/Travelling_Texts>), financed by HERA (Humanities in the European Research Area). She is the author of the Finnish section of *Moderní skandinávské literatury 1870-2000* (2006, 2nd edition 2013). She has written extensively on Finnish literature, namely on the turn of the 19th and the 20th century Finnish authors, as well as on decadence and gender in literature. Her other major research interests are writing by women and transnational perspectives on literature.

Gustaaf Peek (b. 1975) studied English Language and Literature at the University of Leiden. His debut novel, entitled *Armin*, was published by Uitgeverij Contact in 2006. In early 2008 he wrote his second novel, *Dover*, published by Querido and inspired by the fatal drama of the Chinese immigrants in Dover. In 2009 his third novel, *Ik was Amerika*, came out. He is the winner of the BNG and Bordewijk Prizes.

Gabriella Pelloni (<gabriella.pelloni@unipd.it>) graduated in German Studies at the University of Padua (2001) and received her doctoral degree from the University of Padua (2005) with a dissertation about the concept of “degenerate art” in 19th and 20th century German literary and cultural criticism. She is now researching and teaching German Literature at the University of Verona. Current research fields: Friedrich Nietzsche in 20th Century German Literature and Culture, German-Jewish Studies, Literature and Psychoanalysis/Psychology, Contemporary German Literature.

Marika Piva (<marika.piva@unipd.it>) received her PhD degree from the University of Padua. She is a specialist in French Literature. She is the author

of *Memorie di seconda mano. La citazione nei Mémoires d'outre-tombe* (2008), *Chateaubriand face aux traditions* (2012) and "*Nimphæa in fabula*". *Le bouquet d'histoires de Chloé Delaume* (2012). She translated Chateaubriand's *Essai sur la littérature anglaise* (2010).

Ülar Ploom (<ylar@tlu.ee>) is a senior researcher in Italian Studies at Tallinn University, Institute of Germanic and Romance languages and cultures. His main fields of interest are late medieval and early Renaissance studies, theory and poetics of translation and poetry. His most important publications include Petrarca, "*Secretum*". *Commented translation and essay* (1995); *Quest and fulfillment in the 13th century Italian Love Lyric* (2000); Dante, "*Inferno*". *Commentaries and preface to the 1st full Estonian translation* (2011). He has published three collections of poetry.

Marko Pogačar (Split, 1984) studied Comparative Literature and History at the University of Zagreb. Afterwards he has been working on his doctorate in a multidisciplinary field of literary and cultural studies and cinematography at the same University. Pogačar's poetry has been translated into more than twenty languages, and published in many international anthologies and magazines. He also writes essays, reviews and interviews, and in the recent past he has turned his attention to prose. He was also an editor, publisher, critic and the chief-editor of the literary journal *Ka/Os* and the drummer of the post punk band "Death Disco". Pogačar translates from British and American English.

Marco Prandoni (<marco.prandoni@unibo.it>) lectures in Dutch Language and Literature at the University of Bologna. His main fields of interest are intertextual and interconfessional dynamics in early-modern theatre and intercultural dynamics in contemporary literature.

Paola Pugliatti (<paola.pugliatti@gmail.com>) is a former professor of English Literature at the University of Florence and has also taught at the Universities of Messina, Bologna and Pisa. She has written extensively on Shakespeare and the European Renaissance and has also devoted attention to the study of literary genres (drama and the novel in particular) both in a critical and theoretical perspective. Another field of interest is modernist literature and in particular James Joyce's *Ulysses*. Her latest book-length studies are *Beggary and Theatre in Early Modern England* (2003) and *Shakespeare and the Just War Tradition* (2010).

Valentina Reda (<valentina.reda@unina.it>) is a research fellow in the Department of Sociology at the Federico II University of Naples. She holds a PhD in political science from the Istituto Italiano di Scienze Umane (SUM) in Florence. Her research work focuses on the communication of the Italian Prime Minister and the relationship between governments and public opinion. Her main publication is *I sondaggi dei presidenti* (2011).

Oleksandra Rekut-Liberatore (<oleksandra.rekut@unifi.it>) is a PhD student of Italian literature and philology at the University of Florence. Her most recent publications are the translation of *St. Joseph Silvano Dessì* and the monograph *Finzione e alterità dell'io: presenze nella scrittura femminile tra XX e XXI secolo* (2013).

Giovanni Remonato (<gio_remo@yahoo.it>) is a PhD student at the University of Verona. His interests are comics, intermediality, German and Austrian literature, trauma studies and holocaust studies. His most recent publications are: “Kakanien in Sprechblasen: Die Comic-Version des Mannes ohne Eigenschaften von Magdalena Steiner”, in M. Salgaro (Hrsg.), *Robert Musil in der Klagenfurter Ausgabe. Bedingungen und Möglichkeiten einer digitalen Edition* (2013, 155-171) and “Fumetti jenseits der Krise. Der italienische Comicmarkt”, in B. Ihme (Hrsg.), *COMIC!-Jahrbuch 2014* (2013, 176-181).

Ayse Saraçgil (<asaracgil@unifi.it>) is associate professor in Turkish Language and Literature at the University of Florence. Her research interests include gender, democracy, nationalism and national identity. Currently she is working on the analysis of the literary representations of gender, family and social hierarchies and on Turkish nationalism. She has authored a monograph, *Il Maschio Camaleonte. Strutture patriarcali nell'Impero ottomano e nella Repubblica turca*, 2001 (Turkish ed.: *Bukalemun Erkek. Osmanlı İmparatorluğunda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Ataerkil yapılar ve Modern Edebiyat*, 2005), and several articles.

Sezai Sarioğlu was born in 1950 in the Turkish town of Ordu on the Black Sea. He is a well known poet, journalist and opinion maker.

Petra Soukupová was born in 1982 in Prague where she studied at FAMU – Prague Film Academy (majoring in dramaturgy and script). She works as a script writer and production manager. Her first novel *K moři* (To the seaside) was awarded the Jiří Orten Prize, a prestigious award for authors under 30. In 2010 her second novel *Zmizet* (Disappearing) was awarded the main Magnesia Litera prize for The Book of the Year. Her third novel *Marta v roce vetřelce* (Marta in the year of the alien) was published in 2011.

Andrea Spadola (<spadolandrea@gmail.com>) graduated at the University of Florence where at the moment is a PhD student in Hispano American Language and Literature. His research deals with female literary production in Uruguay between the XIX and XX centuries. He has also studied other poets, such as Claribel Alegría, César Moro and Tino Villanueva. He is a member of AISI and the Centro Studi J. Eielson.

Fernando de Szyszlo (Lima 1925), a Peruvian plastic artist, who is particularly well known for his paintings and sculptures, is one of the founders of the Pe-

ruvian artist avant-garde and a key figure in the development of abstract art in Latin America. Works by him can be seen in the Modern Art Museum in Madrid, the Art Museum of the Americas in Washington, the Guggenheim Museum in New York, the Museums of Modern Art in Rio de Janeiro and Mexico City, as well as Lima and elsewhere.

Angela Tarantino (<angela.tarantino@uniroma1.it>) is associate professor of Romanian Language and Literature at the University of Rome. She is the author of an Italian anthology of Floarea Tutuianu's poetry (2012). She has also written extensively on popular books in the context of 18th Century Romanian Culture.

Beatrice Töttössy (<tottossy@unifi.it>) is professor of Finno-Ugric Philology and coordinator for the International Program in Italian-Hungarian Studies. She is the general editor of the series "Biblioteca Studi di Filologia Moderna" (Firenze UP) and the journal *LEA*, and director of the OA Publishing Workshop at the Department of Languages, Literatures and Intercultural Studies at the University of Florence. She has recently authored *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria* (2012) and *Fonti di Weltliteratur. Ungheria* (2012). Her main research projects are based on the ontology, epistemology and ethics of contemporary literature, as well as the open access literary environment and *net Bildung*.

Kateřina Tučková (1980) is a Czech novelist. For her novel *Vyhnání Gerty Schnirch* (The Expulsion of Gerta Schnirch), Kateřina Tučková was awarded Magnesia Litera 2010 (Book Club Readers' Award) and was nominated for the Magnesia Litera for Prose, Josef Škvorecký Award and Jiří Orten Award. In March 2012, she published the novel *Žitkovské bohyně* (The Goddesses of Žitková), a fascinating story about the woman's soul, magic and a forgotten part of our history, which has also been nominated for the Josef Škvorecký Award 2012.

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati proposti alla Firenze University Press dal
Coordinamento editoriale del Dipartimento di Lingue, Letterature e Studi Interculturali
e prodotti dal suo Laboratorio editoriale Open Access*

Volumi

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Isif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrik (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W. B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere»*. Lettere, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttössy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)
- Beatrice Töttössy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)

- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita* = *Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro : essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lecture anticanoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt. Musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)

Riviste

- «Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
- «LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484x
- «Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

